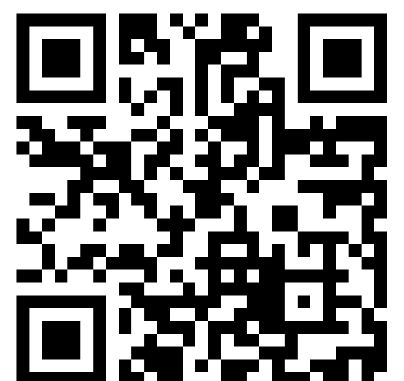
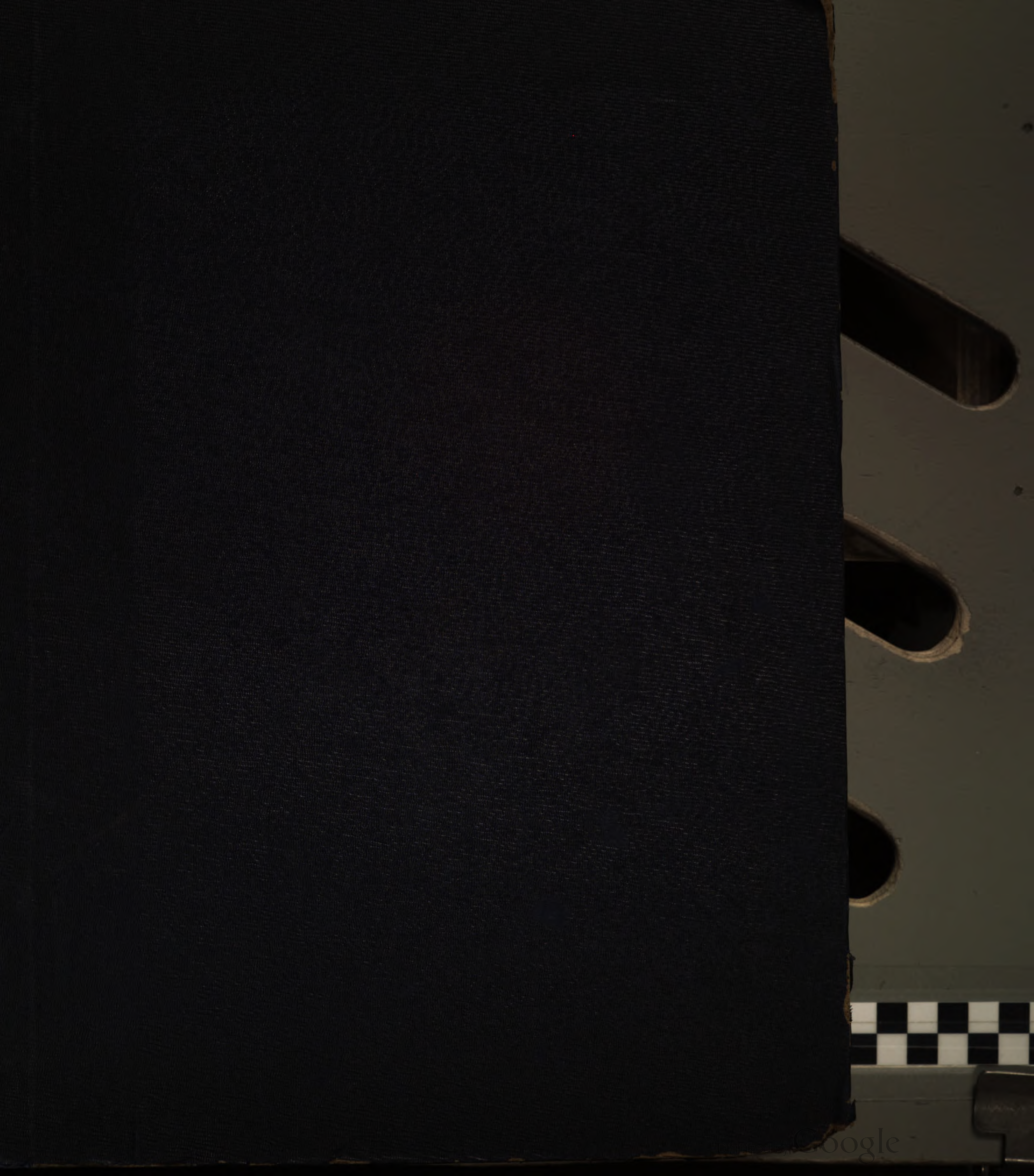
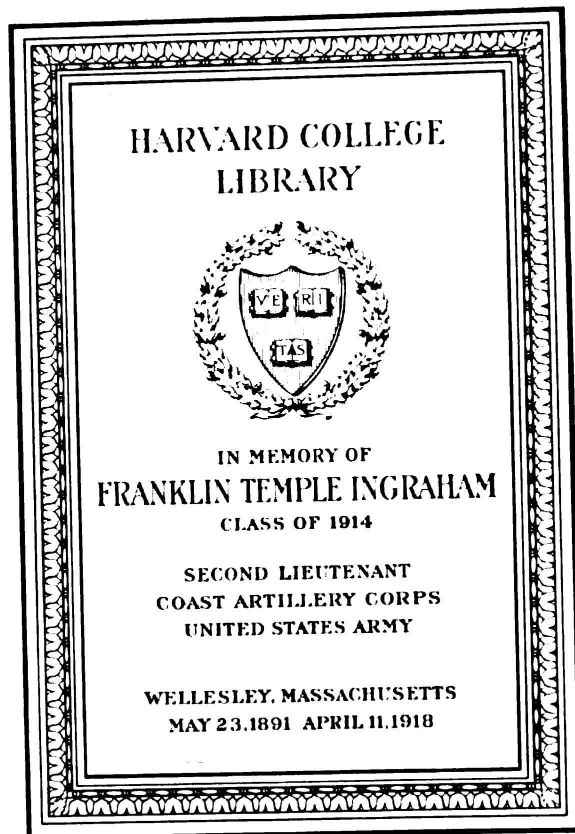





HARVARD COLLEGE
LIBRARY
VE RI
TAS
IN MEMORY OF
FRANKLIN TEMPLE INGRAHAM
CLASS OF 1914
SECOND LIEUTENANT
COAST ARTILLERY CORPS
UNITED STATES ARMY
WELLESLEY, MASSACHUSETTS
MAY 23.1891 APRIL 11.1918


XIIIème ANNÉE
LA
RENAISSANCE
ILLUSTRÉE,
CHRONIQUE DES BEAUX-ARTS
et de la littérature
par une
Société de gens de lettres.

LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE,

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE.

(XIIIme ANNÉE.)

UNE PRÉFACE RUDEMENT CHIFFRÉE.



Parvenus à la fin de notre douzième année d'existence, nous croyons devoir faire précéder notre treizième volume de quelques observations dont on comprendra bien vite toute la portée. Ces observations se traduiront en chiffres palpables; et comme notre siècle est essentiellement positif, chiffreur et mathématique, nous avons cru ne pouvoir mieux faire qu'en les appuyant sur une arithmétique parfaitement raisonnée.

Aujourd'hui on est insatiable en fait de lecture: d'abord, parce que l'on est gâté par le bon marché. ensuite, parceque la concurrence a tué tout, annihilé tout; on doit donc rechercher dans les meilleurs traités de cuisine des recettes pour forger des mets nouveaux et réveiller l'appétit blasé des lecteurs. Autrefois on se contentait de peu; aujourd'hui on donne beaucoup et l'on n'est pas encore satisfait. Jadis,— *in principio*,—nos lecteurs se contentaient d'une petite image quelquefois maigrement lithographiée, et ils criaient au miracle. Chaque jour nous déroulons sous leurs yeux les trésors du burin, de la manière noire, de l'eau-forte, de la lithochromie; nous couvrons notre texte d'illustrations plus ou moins pittoresques; eh bien, malgré tout, il leur faut encore du nouveau. — Va donc pour le nouveau !

Nous allons essayer de résoudre un problème jusqu'alors insoluble, c'est-à-dire de donner tout pour rien !...

Jusqu'à présent, nous avons publié à côté de *la Renaissance* un ouvrage d'une beauté d'exécution remarquable, un ouvrage où toutes les richesses de l'art et de la science historique se trouvent réunies; un ouvrage qui coûte par souscription 300 FRANCS, et que nous leur servons gratuitement; maintenant nous compléterons encore nos largesses en reproduisant dans les colonnes de *la Renaissance illustrée :*

1° L'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, — italienne, flamande, hollandaise, allemande, française, espagnole et anglaise;

2° L'*Histoire de l'Architecture* et des arts qui en dépendent, depuis le ve jusqu'au xvie siècle.

Nous ne ferons pas de ces deux publications un corps d'ouvrage séparé comme nous l'avons fait pour LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE, parce que ce mode de publication présente des difficultés d'exécution fort grandes; mais nous incorporerons ces deux ouvrages dans le nôtre, et nous en reproduirons les parties les plus saillantes, aussi bien que les planches les plus remarquables, coloriées ou non coloriées.

C'est donc un immense et incalculable avantage offert aux souscripteurs à *la Renaissance illustrée*, de pouvoir concentrer dans une seule publication trois des plus beaux ouvrages artistiques de l'époque. Si, maintenant, nous voulons aborder la question des chiffres, on comprendra bien vite l'importance et la valeur de ces trois publications réunies.

Le MOYEN AGE contiendra *deux cent cinquante livraisons* à un franc cinquante centimes l'une, soit, pour la totalité de l'ouvrage. . . . . fr.	375 00
L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE contiendra seule *deux cents livraisons* à un franc soixante-quinze centimes l'une; soit, pour la totalité de l'ouvrage . . . . fr.	350 00
Enfin, l'HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES est indéfinie; elle peut aller à 12 ou 1,500 livraisons. Mais pour être raisonnables, prenons un terme moyen. Il y a *sept écoles* marquantes : en supposant qu'on ne donne pour chaque école que 125 biographies,—ce qui est bien peu,—on trouvera *huit cent soixante-quinze livraisons* à un franc l'une; soit, pour la totalité de l'ouvrage. . . . . fr.	875 00
Total. . .	1,600 00

Voilà donc un chiffre énorme de seize cents francs que devra débourser l'amateur désireux de posséder ces trois ouvrages.

Or, *la Renaissance illustrée* peut publier en six ans ces trois ouvrages; et comme elle ne coûte que *vingt francs par an*, il en résulte que l'on aura pour cent vingt francs (mettons 150 si l'on veut), ce que l'amateur paierait aujourd'hui 1,600!...

Ces chiffres-là sont plus éloquents que les meilleurs prospectus du monde. Il suffit de savoir raisonner et compter pour comprendre que l'avantage est immense à tous égards.

Quant à l'exécution des planches, notre passé peut répondre suffisamment de notre avenir; toutes les personnes qui connaissent *la Renaissance* et la reproduction que nous faisons des planches chromo-lithographiées du Moyen Age n'auront aucun doute, nous le croyons, sur l'exactitude de nos fac-simile.

Ainsi, pour nous résumer, par le fait seul de la réunion de ces trois ouvrages, *la Renaissance illustrée* va se placer de suite au rang des publications les plus curieuses, les plus utiles, les plus importantes à consulter, non-seulement pour l'histoire du pays, mais encore pour l'histoire de l'art en général. Nos douze volumes publiés sont déjà une mine féconde pour l'historien et pour l'artiste; ils vont devenir maintenant la plus riche collection d'archives artistiques qu'il se puisse rencontrer : ce ne sera plus un journal qu'on laissera traîner sur les tables des salons, ce sera un livre dont on recherchera les moindres feuillets avec soin, parce que tous porteront le cachet d'une incontestable utilité.

Voyons un peu comment les auteurs des différents ouvrages dont nous venons de parler ont compris leur mission. Voici d'abord de quelle façon s'expriment les éditeurs de l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles* : MM. Ch. Blanc, Jeanron et Théophile Gautier.

« L'histoire de la peinture est inconnue, et pourtant quoi de plus charmant à raconter et à lire? Non-seulement l'existence des grands artistes est toute remplie de romans et de drames, mais elle se rattache encore par mille liens à tout ce qui nous émeut et nous captive le plus : la politique, l'amour, les actions héroïques, la physionomie des personnages fameux, les mœurs des divers peuples, leurs usages, leurs costumes. Peut-on écrire la vie de Gros, par exemple, sans rappeler les batailles de l'Empire; la vie de Léonard de Vinci, sans pénétrer à la cour de François Ier; la vie de Titien ou celle d'Albert Durer, sans faire revivre les grandes figures de Luther et de Charles-Quint? Il y a un moment où l'histoire de l'art, soulevant des tapisseries auxquelles on n'a pas encore touché, nous introduit par une porte secrète, et nous y fait rencontrer Holbein entre Anne de Boulen et Henri VIII, Vélasquez à côté de son ami Philippe IV, Rubens en compagnie de Marie de Médicis, et Philippe de Champagne dans les appartements de Richelieu.

» Les livres d'art ont été jusqu'à ce jour des livres sans aucun charme, et par conséquent sans aucun art. Écrits pour la plupart d'un style sec et décoloré, ils ont résolu ce singulier problème de nous ennuyer en nous parlant de ce qui doit nous ravir : la beauté. Qu'est-ce donc que la peinture, si ce n'est le monde vu par son côté le plus charmant, par le côté qui intéresse l'esprit et plaît aux regards? Considérée d'ailleurs en elle-même, l'HISTOIRE DES PEINTRES a un attrait particulier, indépendant de l'affinité des tableaux avec les temps et les modèles, et cela parce que la plupart des artistes eurent une existence pleine d'attrait et furent comme les héros de toute sorte de romans, tantôt gracieux, tantôt pathétiques et terribles. Qu'on prenne au hasard la vie de Ribera, celle de Rembrandt, de Watteau, de Berghem, on y verra, soit un drame domestique aussi émouvant que les MARTYRES du peintre espagnol, soit le développement d'un caractère fantasque, rêveur et personnel, soit les mobiles émotions d'un poëte amoureux, soit un modèle de tranquille et riante philosophie. De sorte qu'en dehors même de leurs sujets favoris, les peintres ont presque tous une vie intéressante, coloriée, pleine d'accidents, comme cela doit naturellement arriver aux hommes faits pour sentir.

» Écrire dans la langue française, la plus parlée aujourd'hui de toutes les langues de l'Europe, l'Histoire des sept grandes écoles de peinture; réunir ainsi en un livre d'un format élégant et facile, tant de documents ignorés, non traduits, épars dans les ouvrages hollandais, italiens, flamands, espagnols, anglais... n'est-ce pas rendre un service aux amateurs de tous les pays, saluer dans chaque nation ce qui l'honore, et faire admirer à chacune d'elles ce qui fait la gloire des autres?

» Combien d'ouvrages coûteux, incomplets, écrits d'un style barbare, dénués de toute poésie, seront rendus inutiles par un livre qui en reproduira la substance mais non la pesanteur, qui en rectifiera les errements, en relèvera les contradictions et les fautes, et en extraira pourtant ce qu'ils ont d'utile, à savoir : les faits incontestables, les indications précieuses, et enfin, parmi tant de jugements, ceux qui méritent d'être discutés ou conservés.

» Une telle HISTOIRE DES PEINTRES s'adresse à tous les genres de lecteurs. Elle offre aux gens du monde un nouveau domaine de jouissances, un moyen d'enrichir leur conversation, de vérifier pour ainsi dire, par l'histoire de l'art, ce qu'ils savent déjà de la littérature, des mœurs, de la géographie des nations et de leurs idées. Greuze sera la palette de Diderot; Wonwermans dira les habitudes des chasseurs; Van Dyck nous retracera les physionomies de l'Angleterre au temps du second Stuart; Raphaël nous livrera les clefs du Vatican et saura nous initier aux secrets de la papauté, à la manière dont elle entendait s'emparer par les sens du gouvernement de l'univers. Lorsque les visiteurs seront groupés autour d'une table de salon, que pourra-t-on étaler devant leurs yeux, sous les clartés de la lampe, qui vaille l'HISTOIRE DES PEINTRES? Quel livre magnifiquement illustré, quel ouvrage de luxe pourra égaler le charme et l'importance de celui qui renfermera les œuvres les plus variées et les plus belles des grands maîtres, un album où Lawrence aura mis un de ses élégants portraits; Rembrandt, sa *Ronde de nuit;* Holbein, sa *Danse des morts;* Terburg, Netscher, Ruysdaël, un paysage; Van der Neer, un clair de lune; Greuze, une famille de frais enfants et de belles jeunes filles; Van Huysum, un bouquet de fleurs...? Et si l'on permet à l'écolier de parcourir d'une main prudente une aussi précieuse galerie, que de choses viendront se classer d'elles-mêmes dans son esprit! que d'instruction ne puisera-t il pas dans cette Histoire de la peinture, qui n'est après tout que la peinture de l'histoire. On conviendra facilement que tout l'esprit du monde dépensé à l'illustration de tel ou tel livre à la mode, ne saurait être aussi profitable aux jeunes gens, qu'un ouvrage où seront reliés, pour ainsi dire, les musées de Florence, de Dresde, d'Amsterdam, de Madrid, de l'Ermitage et du Louvre. Celui qui médite un voyage en Italie, saura d'avance ce qu'il faut aller voir au Vatican; ce qui l'attend à Naples, dans la sacristie des Chartreux; à Milan, dans le musée de l'Ambrosienne; à Parme, sous la coupole de Saint-Jean.

» Ainsi comprise, l'HISTOIRE DES PEINTRES sera pour les futurs voyageurs un itinéraire, et pour ceux qui ont déjà parcouru l'Europe un recueil abondant de souvenirs.

» Quant aux artistes, ce livre est fait pour eux, avec l'amour de leurs ouvrages, à la gloire de leurs devanciers et d'eux-mêmes. Quand ils auront lu le passé de leur art, si plein d'enseignements, de nobles exemples et de grandeur, ils nous auront peut-être quelque reconnaissance pour avoir ainsi popularisé le goût de la peinture, et leur avoir cherché et formé dans l'Europe entière une clientèle d'admirateurs. »

Voilà, maintenant, comment raisonne l'auteur de *l'Histoire de l'Architecture* depuis le ve jusqu'au xvie siècle : M. (Gailhabaud.)

« L'importance et les développements que nous entendons donner à cette nouvelle publication nous ont engagés à fragmenter son ensemble en trois parties principales. Ces trois parties, qui correspondent aux trois grandes divisions de l'histoire, peuvent, en effet, être publiées à part, et composer, chacune, un tout complet. Or, ce système de fragmentation permettant ainsi de faire paraître d'abord

celle qui répond plus particulièrement, par sa nature, aux besoins et au goût de l'époque, nous avons choisi la deuxième, qui comprend l'*Architecture du Moyen Age et de la Renaissance;* les deux autres : 1° *Monuments des divers peuples de l'Antiquité*, et 2° *ceux des* xviie *et* xviiie *siècles*, formeront l'objet de deux corps d'ouvrages séparés, qui paraîtront plus tard. Cependant, on pourra, si tel était le désir émis par la majorité des souscripteurs, réunir, dès-à-présent, les trois parties en une seule et même publication.

» Mais, qu'on ne s'y trompe pas : il n'entre point dans nos intentions de présenter une histoire complète de l'Architecture, qui nous semble encore impossible. Pour le moment, notre rôle doit se borner seulement à la réunion et au classement de tous les matériaux remarquables qui permettront de la rédiger un jour. Ainsi, l'ouvrage sera moins une histoire qu'une collection destinée à élucider toutes les questions relatives à l'interprétation des mœurs et des coutumes à l'aide des monuments. Cette manière d'envisager l'architecture, à peine indiquée jusqu'ici, recevra, dans notre livre, le plus large développement, et elle nous fournira les moyens de pouvoir embrasser, à la fois, deux des principaux points de vue de son étude : l'examen des procédés divers par lesquels a passé chaque style pendant le cours de son existence, et l'analyse des éléments d'élucidation que toute famille ou espèce d'édifices peut offrir, comme renseignements, à l'égard des questions historiques. Considérée à ce double point de vue, notre collection offrira deux avantages incontestables : d'une part, la réunion de tous les détails d'une *Encyclopédie architecturale*, et, de l'autre, une histoire de mœurs et coutumes expliquée par les monuments eux-mêmes. — Ajoutons qu'elle doit encore ouvrir une voie à l'étude d'objets assez généralement inexplorés. Plusieurs divisions, telles que l'*Ameublement des Églises*, la *Peinture murale*, la *Peinture sur verre*, la *Mosaïque*, le *Travail du fer*, la *Fonte en bronze*, etc., seront autant de chapitres presque inédits, et dont il n'a été publié jusqu'ici que de rares fragments. Cette partie, à laquelle nous donnerons une certaine étendue, contiendra le résultat de dix années de voyages, consacrées à la recherche d'œuvres appartenant à ces différentes catégories.

» Comme son aîné, les *Monuments anciens et modernes*, notre nouvelle publication sera particulièrement un ouvrage à gravures; et cela, parce que cette condition nous semble faciliter davantage l'intelligence et graver beaucoup mieux les objets dans la mémoire. — Mais, ce qui doit surtout lui assurer un puissant motif d'intérêt, c'est ce cachet d'exactitude dans la reproduction des originaux, cachet qu'on remarquera et dans l'exécution des dessins, et dans celle de la gravure.

» Une dernière innovation restait encore à réaliser : nous l'avons tentée. Autant que possible, la nouvelle publication entrera dans la voie des rapports d'internationalité qui doivent désormais exister entre les peuples pour l'exécution de toute entreprise d'une nature analogue à la nôtre; aussi, pénétrés de cette pensée, ferons-nous, dès ce moment, tous nos efforts pour que les monuments de chaque pays puissent être dessinés par des artistes nationaux. Ces quelques lignes feront apprécier tout ce qu'il peut résulter d'heureux et de profitable pour la science dans la réalisation d'une telle idée, et combien l'art local devra gagner à être interprété par des talents presque toujours plus aptes à en saisir les caractères distinctifs. C'est donc par ce lien commun et à l'aide de cette espèce de confraternité que nous publierons notre nouveau recueil, recueil qui deviendra, ainsi, l'œuvre collective de tous les principaux architectes de l'Europe, auxquels nous faisons ici un pressant et national appel. — A peine connu, ce projet a déjà reçu de nombreuses et de sympathiques adhésions parmi les artistes les plus éminents de l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, l'Espagne, la Hollande, l'Italie, etc., dont la suite de nos livraisons fera successivement connaître les traux remarquables.

» Enfin, des notices historiques et archéologiques accompagneront chacune des monographies qui doivent composer l'ensemble de cette collection. »

On voit que le plan est vaste, largement conçu et que sa réalisation sera d'une importance majeure.

Que l'on ne croie pas, toutefois, que nous dévierons de notre route en entrant dans cette voie nouvelle; on se tromperait gravement. Nous explorerons comme par le passé les ateliers de nos artistes, nous rendrons compte des expositions nouvelles, et nous reproduirons les meilleures œuvres de nos célébrités contemporaines; nous fouillerons même dans les portefeuilles de l'industrie, mais seulement parmi les branches qui ont un rapport direct avec les beaux arts. L'exposition universelle de Londres nous fournira une ample moisson de documents intéressants. Nos lecteurs trouveront dans *la Renaissance* tout ce qu'il sera utile et nécessaire de connaître sur cette imposante solennité. Et comme toutes les industries des deux mondes s'y sont donné rendez-vous, les comparaisons seront curieuses à établir.

L'exposition prochaine, qui va s'ouvrir à Bruxelles, et à laquelle sont conviés les artistes de tous les pays voisins, nous fournira une nouvelle occasion de faire briller les talents auxquels nous sommes habitués depuis longtemps, aussi bien que ceux dont la réputation est à peine parvenue jusqu'à nous. Nos mesures sont déjà prises à cet égard.

On voit que nous ne reculons devant aucune peine, devant aucun sacrifice, pour arriver à produire une œuvre satisfaisante et qui soit un jour recherchée par les meilleurs connaisseurs. Tout cela, néanmoins, ne nous empêchera pas de nous occuper de toutes les autres branches de l'art, — sculpture, architecture, archéologie.

Quelques nouvelles planches à la *manière noire* sont commandées à nos artistes ou en voie d'exécution : l'une d'elles, gravée par M. Wulleman, d'après une Vierge de Carle Marate, paraîtra dans l'une de nos prochaines livraisons. On se rappelle notre beau portrait de Rembrandt, publié dans la xvie feuille de notre douzième année; celle-là surpassera peut-être encore en puissance et en beauté la planche de M. W. Brown, ou du moins elle l'égalera. M. Wulleman est un jeune artiste plein d'heureuses dispositions. A ceux qui s'élèvent comme à ceux qui tombent, notre devoir est de tendre la main.

Maintenant qu'une nouvelle voie d'amélioration est ouverte, nous ne la quitterons plus, et bien qu'elle soit hérissée de difficultés sans nombre, et que nous ayons souvent à lutter contre le prosaïsme individuel et l'indifférence publique, nous ne reculerons jamais devant un travail quelque pénible qu'il soit, quand nous serons sûr de rencontrer au bout de nos labeurs l'approbation de tous.

J. A. L.

M. DEWASME PLETINCKX.

Le premier éditeur fondateur de cette feuille, M. Dewasme, ancien Administrateur de l'École royale de gravure, vient de mourir à Bruxelles, à l'âge de 53 ans, des suites d'une longue et douloureuse maladie.

Tous ceux qui ont connu cet homme de bien, lui donneront un regret. M. Dewasme est l'un des hommes qui ont le plus contribué au développement de l'art en Belgique. Comme directeur de la *Société des Beaux-Arts*, et éditeur *de la Renaissance*, il a aidé beaucoup de jeunes hommes à se produire; plus d'une célébrité du jour lui doit un souvenir de reconnaissance. Comme éditeur lithographe, nous ne craignons pas de dire que les plus belles publications *artistiques* qui ont été faites dans le pays, l'ont été par ses soins; il suffira

de rappeler les *Scènes de la vie des Peintres*, par Madon (*), le *Voyage aux bords de la Meuse*, par Lauters, *la Physionomie de la Société en Europe*, et la *Terre-Sainte*. Toutes ces œuvres pourraient défrayer vingt réputations d'éditeur et leur promettre à tous, vingt couronnes ; M. Dewasme les a toutes recueillies à son profit. Non-seulement il comprenait l'art en typographe, mais encore il le comprenait en artiste. Il avait le tact qui éclaire et le goût qui inspire ; il possédait la volonté, il n'avait pas toujours la force ; les dernières années de sa vie se sont écouées entre l'ennui d'un abandon immérité et les soucis d'une position perdue.

Au moment où il est tombé malade, M. Dewasme allait être nommé inspecteur de l'Imagerie nationale ; il est certains services rendus que les gouvernements ne devraient jamais oublier (**).

Nous qui l'avons connu et apprécié à sa juste valeur, on nous permettra bien de jeter ces quelques fleurs sur la tombe d'un homme de bien et d'un ami.

J. A. LUTHEREAU.

(*) Par une singulière et fatale coïncidence, le lendemain de la mort de M. Dewasme, éditeur de ce bel ouvrage, les vingt dessins sur pierre qui composaient cette œuvre, ainsi que les 14 pierres de la Physionomie de la ociété en Europe, ont été mises en vente *sur la place de l'Hôtel-de-Ville*, et adjugées à vil prix (600 *et quelques francs pour les* 34 *pierres*). M. Jules Géruzet, éditeur, s'en est rendu acquéreur; mais nous regrettons, de devoir dire que le vendeur était M. Abel Waroqué auquel elles étaient tombées en partage, par suite de la liquidation de la *Société des Beaux-Arts*. L'ouvrage seul des *Scènes de la Vie des peintres* a été payé à l'artiste HUIT MILLE FRANCS, c'est-à-dire 800 francs par livraison. Joignez à cela le papier et l'impression, il résultera de là que cet ouvrage aura coûté à l'éditeur de 20 à 25,000 francs. Ce volume se vendait alors (1841) 120 fr.; aujourd'hui il est tombé à 50, non parce que l'ouvrage a perdu de son mérite, mais par suite de la dépréciation de la librairie et de la concurrence effrenée qui ruine chaque jour le pays de la contrefaçon.

(**) Une multitude d'hommes de lettres et d'artistes ont accompagné MM. Dewasme à sa dernière demeure. Parmi eux, on remarquait : Madou, Lauters, J. Stevens, Jourct, Calamatta, les frères Brown, etc., etc. Malheureusement beaucoup d'entre eux ont été informés trop tard de l'événement pour pouvoir lui donner cette dernière marque de sympathie. M. Dewasme fut particulièrement aimé des artistes ; et pour preuve, nous donnerons ici, comme document historique, connaissance d'une pièce émanée d'eux, lorsqu'il s'agit de nommer M. Dewasme Administrateur de l'Ecole royale de gravure.

« Les soussignés, artistes belges, voulant donner à M. Antoine Dewasme-Pletinckx un témoignage de leur reconnaissance pour tout ce qu'il a fait en faveur des beaux-arts en Belgique, déclarent : que M. Dewasme, par ses nombreuses publications lithographiques, a puissamment contribué à faire connaître dans les pays étrangers les productions des artistes belges contemporains ;

Que, en fondant, en 1833, le journal l'*Artiste* et en le soutenant pendant trois années, au prix d'importants sacrifices, il a concouru à donner à notre jeune école l'élan de la grâce auquel elle a conquis dans l'art moderne une place qu'on ne peut plus lui contester désormais ;

Que, dans l'École de gravure, établie sur sa demande et d'après le plan conçu par lui, il s'est formé plusieurs graveurs sur bois qui s'occupent aujourd'hui, avec un succès réel, à l'illustration des publications belges, appliquant ainsi l'art à la typographie et le popularisant, en même temps qu'ils popularisent les faits glorieux de notre histoire ;

Que, par l'institution de la Société des Beaux-Arts, il mit un grand nombre d'artistes à même de se produire dans les riches publications dont cette Société s'occupe ;

Que, par l'Association nationale pour favoriser les Beaux-Arts en Belgique, dont il est le fondateur, il rend les plus grands services, non-seulement à l'art en général, mais encore aux artistes en particulier ;

Enfin, que, de toutes les manières, il n'a cessé de bien mériter de l'art national, et, par conséquent, de la gloire de son pays.

Telle est la déclaration que les soussignés s'empressent de donner à M. Dewasme-Plétinckx.

Ils remplissent ainsi un devoir, en même temps qu'ils lui fournissent un témoignage de la reconnaissance qu'ils lui doivent.

6 mars 1842.

Ont signé : J. B. De Jonghe, professeur de paysage à l'Académie royale d'Anvers ; J. Dyckmans, professeur de peinture à l'Académie d'Anvers ; Gustaf Wappers, directeur de l'Académie royale d'Anvers ; P. Leys ; N. De Keyser ; Jacob-Jacobs ; Ferd. de Brackelaer ; Van Regemorter ; Eug. De Block ; Lauters ; P. Kremer ; Madou ; Delvaux ; J. Bonnet ; G^me Geefs ; L. Kuhnen ; J. L. Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles ; Louis Gallait.

LES DUCS DE BOURGOGNE,

ÉTUDE SUR LES LETTRES, LES ARTS ET L'INDUSTRIE
PENDANT LE XVe SIÈCLE
ET PLUS PARTICULIÈREMENT DANS LES PAYS-BAS ET LE DUCHÉ DE BOURGOGNE,
PAR LE COMTE DE LABORDE, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Seconde partie, tom. I. *Preuves. Paris, Plon frères*, 1849.

Parmi les nombreux ouvrages qui se sont appliqués à faire ressortir le haut intérêt que présente l'éclat jeté par les beaux-arts dans les Pays-Bas pendant le XVe siècle, il en est très-peu qui méritent d'attirer l'attention au même degré que celui dont nous venons de tracer le titre. Ce livre, en effet, embrasse toute l'histoire de la civilisation de ce pays à cette époque. Le comte de Laborde, qui s'est fait une réputation européenne par ses études aussi intelligentes que sérieuses dans le domaine de l'art ancien et de l'art du moyen âge, s'est proposé, dans ce travail, le grand but d'enrichir les matériaux jusqu'à présent si singulièrement rares de l'histoire de l'art flamand durant cette période, par le moyen si laborieux de la recherche des documents originaux, de même que, dans le cours de ces dernières années, cela a été fait, pour une partie de l'histoire de l'art en Italie, par Frédéric Van Rumohr, Gaye, et Ciampi. L'auteur commence ses recherches à l'an 1384, c'est-à-dire à l'année de l'avènement du duc Philippe-le-Hardi au comté de Flandres, et il les termine à l'année 1482, c'est-à-dire à celle de la mort de Marie de Bourgogne, dernière représentante directe de la branche de la maison de Valois. Parmi les documents que l'auteur a mis à profit, se présentent en première ligne les comptes ; viennent ensuite les anciens inventaires, et enfin la correspondance. Les arts plastiques constituent l'objet principal des recherches de M. de Laborde, y compris l'architecture avec tous ses embranchements, et les métiers si variés qui s'y rattachaient pendant le moyen âge. C'est ainsi qu'il nous fait connaître une foule de renseignements sur les architectes, sur les charpentiers, sur les serruriers, sur les constructeurs des vaisseaux, etc., sur les sculpteurs, sur les orfèvres, les joailliers et les graveurs de sceaux, les fondeurs, les armuriers, et enfin sur les peintres, c'est-à-dire les peintres de miniatures, les peintres sur verre et les émailleurs, sur les tapissiers de haute-lice et sur les brodeurs, ainsi que sur les graveurs sur bois et sur cuivre. Nous ne pouvons nous occuper dans cet article que des branches de l'art les plus importantes dont il est traité dans ce livre. Les renseignements que l'auteur nous fournit sur les savants, les poëtes, les historiens et les traducteurs, jettent une vive lumière sur l'état de la littérature ; ceux qu'il nous donne sur les fabricants et les marchands de drap, de velours, de pelleteries, etc., sur les horlogers, les tailleurs, les cordonniers, etc., sont des plus précieux pour nous faire connaître l'état de l'industrie. Pour compléter le tableau si riche et si vivant de l'ensemble de la cour des anciens ducs de Bourgogne, l'auteur nous soumet un certain nombre de notices sur les grandes fêtes données par ces princes, sur les cadeaux qu'ils distribuaient, sur les traitements qu'ils allouaient à leurs serviteurs, sur leurs musiciens, leurs médecins, leurs astrologues, leurs fous, leurs maîtresses et leurs bâtards. Il n'est guère possible que nous embrassions tous ces détails dans l'analyse que nous allons faire du travail de M. de Laborde, auquel l'auteur se propose de rattacher, dans un volume spécial, les détails qu'il a réunis sur les ambassades et sur les simples messagers envoyés par les ducs de Bourgogne, détails qui seront, nous n'en doutons pas, du plus haut intérêt pour l'histoire politique de l'époque.

Dans l'introduction qui précède l'ouvrage, l'auteur fait une revue critique des sources principales où il a puisé. Les archives de Lille, de Dijon et de Bruxelles renferment tous les comptes que nous possédons sur les dépenses de la maison de Bourgogne. Ces pièces, qui ont été miraculeusement conservées malgré les orages de la première révolution française, se complètent et se contrôlent mutuellement de la manière la plus heureuse. Si les archives de Lille et de Dijon embrassent particulièrement les comptes qui concernent le comté de Flandre et le duché de Bourgogne, — celles de Bruxelles ont conservé ceux qui, depuis l'année 1404, concernent spécialement le Brabant, le Limbourg, le Luxembourg, la Gueldre, le Hainaut, le comté de Namur, et en outre ceux qui se rapportent à l'administra-

tion des villes, des villages, des monastères et des églises dans ces provinces, qui étaient tenus d'en envoyer des copies au gouvernement central. Les archives de la ville de Bruxelles sont aussi fort riches en documents précieux, comme le témoignent les renseignements que M. Wauters y a puisés sur Roger Van der Wryden-le-Vieux et que nous avons mis à profit dans l'article que nous avons consacré à ce grand artiste dans le *Kunstblatt* en 1847 (*). Parmi les autres dépôts d'archives que l'on possède en Belgique, nous devons mentionner ceux de Bruges et de Louvain, où M. Horion, malheureusement enlevé à la science, ainsi que MM. Carton, Piot, Thiry, Thys et Schayes, ont puisé de si curieux renseignements. Quant au dépôt, sans doute si précieux autrefois, des archives de Liége et d'Anvers, ils ont considérablement souffert, l'un par la dévastation de 1468, l'autre par le pillage de 1576. Ceux des autres villes, telles que Tournay, Ypres, etc., présentent un intérêt moins grand, mais plus local. L'auteur a tiré des plus importantes de ces archives des extraits plus ou moins étendus, dans lesquels il a conservé toujours l'orthographe originale et où il n'a ajouté que les accents et la ponctuation. Le premier volume est entièrement composé des matériaux puisés dans les archives de Lille. Ceux qui sont tirés des autres archives forment deux autres volumes. Le quatrième sera formé des documents fournis par la bibliothèque nationale de Paris et comprendra, outre les pièces relatives à la cour des rois de France, celles qui nous restent des cours d'Orléans, de Berry et d'Anjou. Les inventaires de la maison de Philippe-le-Bon et de celle du roi Charles V y figureront aussi. Finalement, deux volumes seront consacrés au tableau des faits que l'auteur déduira de l'ensemble des pièces qu'il a réunies. Parmi les renseignements si riches qu'il nous donne dans l'introduction de son travail, M. de Laborde mentionne un autre travail qui se rapporte aux anciennes écoles de peinture flamande et française : C'est la *Couronne margaritique*, poëme qui fut composé par le poëte Jehan Lemaire, attaché à la cour de Marguerite d'Autriche à Malines, et dont le manuscrit repose à la bibliothèque nationale de Paris.

Aux observations générales que l'auteur nous suggère, nous ajouterons ce qui suit. Il apprécie avec beaucoup de justesse le développement de la direction réaliste, suivie par l'école des Van Eyck, et que l'on ne peut juger complétement que lorsqu'on a soi-même visité les villes de Bruges et de Gand. Il fait remarquer d'une manière saisissante comment cette école est parvenue au miraculeux fini d'exécution qui lui est propre, au moyen de l'étonnant et précieux fini qu'atteignit de bonne heure dans les Pays-Bas l'art des miniaturistes. Quant au style particulier à cette même école, nous avons déjà fait valoir à cet égard la tendance qui se manifesta, dès le milieu du XIVe siècle, dans l'école de sculpture de Tournay, et qui, à cette époque, était déjà parvenue à un degré très-élevé(**). Parmi les causes de l'influence extraordinaire que l'art flamand exerça, depuis le milieu du XVe jusque vers le milieu du XVIe siècle, en France, en Allemagne, en Italie et même en Espagne et en Portugal, l'auteur cite avec raison la puissance et la richesse par lesquelles la cour de Bourgogne acquit une si haute considération en Europe. Pour démontrer comment cette action s'est étendue sur l'Espagne et sur le Portugal, dont l'histoire artistique est encore si obscure, du moins pour les premiers siècles, M. de Laborde entre dans plusieurs détails fort intéressants. Il nous fait remarquer que ce fut sous l'influence de l'école flamande de sculpture, que furent exécutées, vers l'an 1400, les statues destinées à décorer le couvent de Saint-Dominique à Madrid et dans lesquelles se manifeste d'une manière absolue le caractère d'individualisation, qui fut le cachet distinctif de l'école flamande à cette époque reculée. Le long séjour que Jean Van Eyck fit en Portugal en 1429, dut nécessairement agir d'une manière décidée sur le domaine de la peinture, dans ce pays, sous un prince aussi ami des arts que l'était le roi Juan I. Aussi parmi les miniatures dont est décoré un manuscrit portugais qui se conserve à la bibliothèque nationale de Paris, et qui fut exécuté en 1453 sous le titre de Chronique de la Guinée, on voit un portrait du célèbre navigateur Henri le Marin, et on y remarque une frappante ressemblance de style avec les miniatures flamandes de la même époque. Au reste, pour juger à quel degré l'art flamand prit racine en Portugal, nous n'avons qu'à ouvrir le livre consacré par le comte de Raczinski à l'histoire de l'art dans ce pays. Nous y lisons cette circonstance révélée pour la première fois, que, en l'an 1518, sept ou huit peintres flamands moururent de la peste en Portugal où ils avaient été expressément appelés pour aider le peintre François Henriquet à exécuter les peintures destinées à décorer le Palais de Justice qui fut construit par ordre du roi Emmanuel.

(*) Voyez la Renaissance, tome XII, page 101.
(**) Id. tome XII, page 72.

Nous arrivons maintenant aux documents produits par M. de Laborde dans son premier volume. L'ensemble de ces pièces témoigne partout de l'amour du luxe, de la magnificence, de la libéralité, de la vie splendide et des habitudes des anciens ducs de Bourgogne, par la multitude des détails intéressants qu'elles nous fournissent et par ce tableau vivant et magique qu'elles nous aident à nous figurer de la cour de ces princes. Mais elles ne nous permettent pas d'en déduire des conclusions aussi favorables quand il s'agit de les considérer comme protecteurs des arts, dans le sens élevé du mot. Les branches de l'art pour lesquelles ils dépensent les sommes les plus considérables, sont l'orfévrerie et la tapisserie ; et ce sont celles-là qu'ils protègent le plus, parce qu'elles satisfont particulièrement à l'amour du luxe par lequel ils se distinguaient surtout. On peut dire la même chose de la faveur qu'ils accordaient aux peintres de miniatures ; car les manuscrits richement ornés d'initiales, d'encadrements et de vignettes, dorés et peints de couleurs variées, se rattachaient plus directement à cet amour du faste. Les dépenses principales que nous les voyons faire ensuite en faveur des peintres, sont faites pour cette partie si abandonnée de l'art, la décoration, c'est-à-dire pour la peinture des bannières et des blasons pour l'équipement des guerriers et des chevaux. Quant au nombre des peintres proprement dits, que ces princes chargèrent d'exécuter des œuvres d'art, il est fort restreint, et à l'exception de Jean Van Eyck, on ne voit figurer dans leur maison aucun des maîtres si connus de l'ancienne école flamande : ni Roger Van der Weyden-le-Vieux, ni son excellent disciple Jean Hemling, ni Justus de Gand, ni Hugo Van der Goes. Même le nombre des ouvrages exécutés par Jean Van Eyck pour son protecteur spécial le duc Philippe-le-Bon, parait presque insignifiant, et il se borne à quelques portraits et à quelques petits tableaux de dévotion. Le nombre des sculpteurs proprement dits est également fort limité, et à part les artistes qui exécutèrent les tombeaux des ducs de Bourgogne, élevés à la mémoire des princes de leur maison à Dijon, on n'en pourrait mentionner que fort peu. Ces princes étendirent moins efficacement encore leur protection à l'architecture. On ne pourrait signaler aucun édifice un peu important, profane ou religieux. qu'ils aient fait ériger ; au contraire, toute leur activité, sous ce rapport, se borna à reconstruire et à modifier accidentellement des édifices déjà existants. Quand même les autres archives que M. de Laborde a compulsées nous feraient connaître une quantité plus considérable de commandes d'ouvrages d'art faites par ces princes, on ne pourrait, comme véritables protecteurs de l'art, mettre en aucune manière ceux-ci en parallèle avec tant de princes italiens qui étaient loin de les égaler en richesses et en puissance, tels que les Gonzague de Mantoue et même les Montefeltre d'Urbino. Car la cause principale de la merveilleuse splendeur qu'atteignirent les beaux-arts dans les Pays-Bas durant le XVe siècle, doit particulièrement être cherchée dans l'opulence et dans le goût artistique qui distinguèrent les communes de cette contrée. Ce furent elles qui, à cette époque, élevèrent des églises comme celle d'Anvers, des maisons communales comme celles de Bruxelles, d'Audenarde et de Louvain, et qui occupèrent les pinceaux des grands maîtres de cette période. Même le chef-d'œuvre si justement vanté des frères Van Eyck, le retable de la cathédrale de Gand, ne fut-il pas exécuté pour des familles patriciennes de cette ancienne capitale de la Flandre, des Vyts et des Borluut? Cependant on ne saurait nier que les ducs de Bourgogne n'aient considérablement contribué à cette splendeur de l'art, particulièrement en ce qui concerne l'orfévrerie, la tapisserie et la peinture de miniature, et ce fait résulte d'une manière irréfragable du volume de M. de Laborde. Une remarque de ce genre ne pouvait échapper à un observateur aussi judicieux que l'auteur de ce livre. Aussi il s'élève, dans son introduction, contre l'exagération avec laquelle on exalte ces princes comme protecteurs des arts, et à ce sujet il s'exprime avec une haute raison en ces termes : « Il y a fort à dire sur la nature et sur l'esprit de cette pro- » tection ; à l'épiderme, c'est étourdissant ; en pénétrant plus avant, » on s'étonne du peu de profondeur d'un édifice aussi élevé. »

Maintenant nous allons passer à quelques observations sur les artistes les plus importants et sur les monuments les plus intéressants, au sujet desquels ces documents nous donnent des lumières. Si parmi les architectes employés par la maison de Bourgogne, il y a des artistes de quelque valeur, c'est ce qu'il est difficile de déduire des constructions peu importantes qu'ils nous ont laissées. Parmi les nombreux sculpteurs de cette époque, il n'en est peut-être que deux qui puissent-être regardés comme des artistes dans le véritable sens de ce mot : Gilles de Blackere qui, qualifié de « *tailleur d'ymaiges d'albastre,* » exécuta en cette matière pour Philippe-le-Bon, en 1435-1436, le tombeau de sa première femme Mme Michielle de France dans l'église de Saint-Bavon à Gand, œuvre pour laquelle il reçut la somme de 285 francs 10 sols (*),—et Pierre Coustain, qui obtint en 1451 la somme de 160 livres pour deux statues de Saint-Philippe et de Sainte-Élisabeth (**), que le même prince fit ériger pour son palais à Bruxelles. De ces mots : « *Pour avoir paint et ouvré deux ymaiges,* » il ressort qu'à cette époque, on avait coutume de peindre non-seulement les statues de bois, mais encore de pierre, et de la qualification de *peintre* il faut déduire que cet artiste exerçait particulièrement l'art de la peinture. D'autres comptes nous apprennent que ce maître pratiquait spécialement cet art. Ainsi, de même qu'Andrea Verrocchio et Antonio Pollajuolo à Florence, les mêmes artistes dans les Pays-Bas exerçaient à la fois et à l'occasion la peinture et la sculpture. A propos de la somme qui fut payée pour ces deux statues à Pierre Courtain, il faut remarquer encore qu'elles furent taxées par maître Roger, également peintre (« *que lui a été tauxé et ordonné par maître Rogier aussi paintre* »). Ce Roger ne saurait être que Roger Van der Weyden-le-Vieux qui habitait, comme on sait, la ville de Bruxelles, et qui à cette époque, c'est-à-dire trois années avant sa mort, était réputé le peintre le plus célèbre qu'il y eût alors dans les Pays-Bas. Les cent six autres sculpteurs dont les noms figurent dans les documents publiés par M. de Laborde, et qui se succédèrent jusqu'à Claux de Wernu, envoyé à Dijon pour terminer le monument à la mémoire de Philippe-le-Hardi, commencé par le célèbre Claux Sluter, n'ont peut-être été employés en grande partie qu'à tailler des ornements et d'autres ouvrages de décoration architectonique.

On peut établir la même différence entre les orfèvres dont le nombre s'élève à 328. Tandis que quelques-uns, à l'exemple des grands orfèvres italiens, étaient de véritables sculpteurs en petit et etaient sans doute fort habiles dans leur art, le plus grand nombre d'entre eux ne s'occupaient que de travaux ordinaires, comme font encore les orfèvres de nos jours. Les petits retables d'or, ornés de statuettes et de reliefs, étaient particulièrement en faveur à cette époque, et le goût du luxe pouvait se donner pleine carrière par la richesse des peintures en émail et par les ornements de perles et de pierres précieuses. C'est ainsi que le duc Jean-sans-Peur occupa fréquemment le talent de Jean Mainfroy (***) ; il fit exécuter plusieurs de ces petits retables (*tableaux d'or*) pour sa chapelle, et l'orfèvre Jehan Pentin (****) en fit un semblable pour le duc Philippe-le-Bon. L'orfèvrerie produisait aussi une multitude de *paus*, de statuettes de saints et de personnages profanes. C'est ainsi que Gérard Loyet, orfèvre de Philippe-le-Bon, reçut de ce prince en 1467, la somme de 1,200 livres d'une image d'or dont ce prince fit présent à l'église de Saint-Lambert à Liége (*****),— et que le même artiste obtint, en 1478, de Marie de Bourgogne, la somme de 940 livres 15 sous 6 deniers pour quatre bustes, exécutés en argent et de grandeur naturelle, dont deux représentaient le père de cette princesse, Charles-le-Téméraire, et les deux autres deux des principaux chefs de son armée (******). Grâce à la peinture en émail, ces ouvrages reproduisaient les portraits de ces personnages avec une vérité voisine de la réalité, grâce au secours de la peinture en émail qui imitait aussi fidèlement que possible leur cuirasse et leur coursier. Les productions de cette catégorie ont naturellement, à peu d'exceptions près, disparu dans le creuset. Nous ne connaissons dans tous les Pays-Bas qu'un seul ouvrage de ce genre : c'est le présent d'expiation que Charles-le-Téméraire donna à la cathédrale de Saint-Lambert à Liége, après l'horrible dévastation qu'il exerça dans cette ville en 1468. Après la démolition de cette église, cette production passa à l'église de Saint-Paul, cathédrale actuelle. Elle se compose de deux statuettes d'or fin disposées sur un socle de vermeil. L'une représente le duc agenouillé et revêtu de son armure; l'autre est la figure de Saint-George debout derrière ce prince et accompagné d'un dragon magnifiquement émaillé. Le travail est fort beau, et la physionomie rude, dure, farouche et sinistre, du duc est très-caractéristique. Les orfèvres trouvèrent un autre moyen de montrer leur art dans les riches ornements des cuirasses, des casques, ainsi que des épées et des poignards. Pour différents travaux de ce genre il fut payé par Philippe-le-Bon, en 1424, à Jehan Pentin la somme considérable de 13,958 livres cinq sous deux deniers. Enfin, la gravure des grands sceaux de la maison de Bourgogne, que l'on compte avec raison parmi les plus belles productions de ce genre que le XVe siècle nous ait laissées, occupa aussi une partie de l'activité des orfèvres. Plusieurs artistes paraissent même s'être exclusivement consacrés à cette branche de l'art.

Les artistes qui s'occupèrent de sculpter de petits objets en ivoire, en os et en bois, se rattachent étroitement aux orfèvres, et les échantillons d'ouvrages de cette catégorie qui restent encore, prouvent que les Flamands excellaient aussi dans ce genre de production.

(La suite au prochain numéro.)

(*) Preuve 1166.
(**) Preuve 1868.
(***) Preuves 75-85.
(****) Preuves 676, 690, 752, etc.
(*****) Preuve 1929.
(******) Preuve 1976. (Ces deux statuettes et les accessoires sont d'or pur, ayant une élévation de 42 centimètres et un poids de 12 marcs ou 96 onces. Le sol a 13 1/2 centimètres de hauteur, 30 de longueur et 17 1/2 de largeur. Il pèse 67 onces. *V.* Van den Steen de Jehay, *Essai historique de l'ancienne cathédrale de Liége*, p. 200. (Note du traducteur.)

L'ATELIER DE M. DESVACHEZ.

M. Calamatta reçoit du gouvernement un traitement assez confortable pour habiter Bruxelles pendant six mois, et Paris pendant six autres mois ; or, pendant les six qu'il reste à Bruxelles, il doit donner des leçons de gravure et former des successeurs aux Edelinck aux Pontius, aux Bolswert et aux Vostermans qui ont tant illustré jadis la Belgique. Cette combinaison semestrielle, fort agréable pour l'artiste, n'est pas des plus heureuses pour le progrès des études ; aussi presque tous les élèves de M. Calamatta se sont-ils dispersés chacun de son côté dès qu'ils ont su tenir en main leur burin. Les uns sont partis pour Paris, les autres ont créé des ateliers particuliers où ils travaillent en silence à consolider leur réputation et à préparer leur avenir.

Parmi ces derniers, nous citerons M. Desvachez, l'un des meilleurs élèves de l'école et qui s'est déjà fait remarquer à quelques-unes de nos expositions. Ainsi que beaucoup de jeunes artistes, M. Desvachez a la conscience de ce qu'il sait faire, et il arrive un moment dans la vie d'un jeune homme où il aime à essayer ses forces et à marcher sans lisières. Le système de *l'École* est absorbant ; on ne jouit de rien, pas même de son travail, on ne profite de rien ; tous les ouvrages faits dans l'atelier passent sous le couvert du maître, et souvent le maître y a fait fort peu de chose, quelquefois même rien du tout. Ce système éteignoir a un désavantage immense ; c'est de lasser l'élève qui est bien aise aussi, lui, de travailler pour sa propre réputation et de signer de son propre nom des œuvres qui sont, quelquefois timbrées du nom d'un autre.

Donc M. Devaschez s'est dit « essayons ! » — et il a essayé. Aujourd'hui six ou sept jeunes gens se sont ralliés à son drapeau et suivent ses conseils. Les travaux ne leur manquent point et le talent ne leur fait pas défaut.

Quelques bonnes planches sont déjà sorties de cet atelier nouveau qui prend chaque jour des développements assez considérables pour mériter l'attention des éditeurs et des hommes qui s'occupent des progrès apportés dans les différentes branches de l'art national. Une de nos prochaines livraisons contiendra une planche à la *manière noire*, sortie des ateliers de M. Desvachez ; elle a été gravée par

M. Wulleman, jeune Tournaisien qui montre des dispositions assez grandes.

M. Desvachez est l'artiste qui a été choisi par les membres de l'*Institut des Beaux-Arts* pour graver le portrait de feu notre Reine bien-aimée, et les éditeurs de la belle édition des œuvres complètes de Chateaubriand ont confié à M. Desvachez les planches de cet ouvrage remarquable qui compte déjà un grand nombre de souscripteurs. Nous reparlerons de ce livre, ainsi que du Buffon des mêmes éditeurs, dans une de nos prochaines livraisons.

J. A. L

DESCRIPTION

ABRÉGÉE D'UN TABLEAU MOSAÏQUE DU XIIe SIÈCLE, DE DEUX MÈTRES ET DEMI DE HAUT SUR UN MÈTRE TRENTE CENTIMÈTRES DE LARGE.

Ce monument précieux de l'art bysantin ornait la basilique de Nicosie dans l'île de Chypre, où d'après la tradition il avait été acheté au XVe siècle par des marchands vénitiens et ensuite transporté dans une célèbre corporation religieuse, en Allemagne.

Il représente de grandeur naturelle le Rédempteur dans sa gloire; son trône est placé dans les nuages; ses pieds s'appuyent sur le globe de la terre, qui lui sert de marche-pied.

Sa tête divine repose d'une manière admirable, placée sur un champ mosaïque diaphane, composé de cristal de roche incorporé, au feu d'or très-vif. Son cou est entouré d'un cercle sur lequel est écrit en lettres grecques le mot *ichtus*, qui peut se traduire par le mot *poissons*, pour rappeler le miracle par lequel avec cinq poissons il rassasia la multitude qui l'accompagnait, et faisait allusion à sa parole avec laquelle il nourrit l'âme des fidèles.

Dans sa main gauche il tient un rouleau de parchemin sur lequel, également en lettres grecques, est écrit le mot *Évangile*. — Par le juste rapport d'innombrables fragments de marbres, les draperies qui enveloppent son corps *offrent* des couleurs éclatantes du rouge antique, — des demi-teintes et des ombres qui font l'effet de la plus fraiche peinture à l'huile.

Le soubassement de cet antique monument chrétien est orné d'un double rinceau de vigne dont des oiseaux becquettent les fruits. Emblème de l'Eucharistie.

Dans les coins en haut se lisent dans des cadres circulaires les lettres *Ro* et *Pi*, *Alpha et Omega*, monograme du Christ, c'est-à-dire le commencement et la fin de toutes choses.

Cette mosaïque que nous croyons appartenir à l'époque greco-romaine se trouve chez M. Vassali, 6, rue Bodenbroeck.

L'*Observateur* a publié un article très-intéressant sur l'établissement de M. Hanicq, à Malines. Nous croyons devoir reproduire quelques fragments de cet article.

« Parmi les imprimeurs qui ont exposé à Londres, l'un des premiers à citer, c'est sans contredit M. Hanicq, à Malines. M. Hanicq est un de ces rares éditeurs qui semblent appartenir encore à ce temps où les imprimeurs étaient de véritables apôtres, accomplissant leur mission avec une persévérance austère, une simplicité ravissante, une foi naïve, marquant leurs maisons, leur vie et leurs livres de quelque profonde et grave devise, comme celle de Henry Estienne : « *Pléon élaïou è aïnou*, » ou comme celle de Plantin : « *labore et constantiâ*, » et accomplissant des travaux immenses, incroyables, *prope incredibilia*, comme l'écrivait Casaubon à Scaliger. Lorsque l'on entre dans l'imprimerie de M. Hanicq, on se croirait dans cette *Archi-typographie plantinienne* qui donnait à Anvers une célébrité si grande dans le monde savant.

» M. Hanicq ne publie que des livres de liturgie, des missels, des bréviaires, des évangiles, des bibles. Mais il est devenu le fournisseur du monde entier. C'est lui qui est aujourd'hui l'imprimeur officiel des clergés de Belgique, de Hollande, de France, de Suisse, du Piémont, du royaume lombardo-vénitien, de Naples, de la Sicile, de la Bavière, de l'Autriche, de la Pologne, de la Suède, de la Hongrie, de la Bohême, de l'Espagne, du Portugal, de l'Angleterre, de l'Irlande, de l'Écosse, du Mexique, du Brésil et des États-Unis. Rome même, Rome qui autrefois fournissait des livres de liturgie au monde entier, Rome est devenue tributaire de Malines. Il faut remarquer que pour chacun de ces États, les livres liturgiques doivent subir des modifications, et que les livres de l'Église de l'un ne peuvent pas être indifféremment fournis à l'Église des autres.

» Les six principaux ordres religieux ont choisi M. Hanicq pour leur imprimeur. Ce sont les jésuites, les rédemptoristes, les franciscains, les carmes déchaussés, les augustins et les dominicains; il est enfin l'imprimeur de la société pour la propagation de la foi.

» On comprend par cette simple énumération toute l'importance de la typographie de M. Hanicq. Ce qui a fait le grand succès de ses éditions, c'est la réunion de toutes les qualités qui font les beaux livres. La beauté du caractère et de l'impression, la beauté du papier, fait à la main, la richesse des gravures, la correction merveilleuse des livres, l'arrangement des offices, arrangement auquel ont présidé les ecclésiastiques les plus éminents. Ces livres ont un tel caractère d'orthodoxie officielle, que dans tous les pays on les imite, on les réimprime, et que dans tous les pays, sur ces réimpressions, on a grand soin de mettre sur la première page : CONFORME A L'ÉDITION DE MALINES.

» L'envoi de M. Hanicq sera certainement un des plus remarquables. Des livres de toutes les grandeurs, de tous les caractères, imprimés en deux couleurs, ornés de gravures, somptueusement reliés, sont empilés dans une gigantesque pyramide de glaces. Cette pyramide s'élève elle-même sur un socle richement orné autour duquel sont sculptés, peints et dorés, les écussons et les emblèmes de l'archevêque de Malines et des six ordres religieux dont nous avons parlé.

» Ces missels sont de véritables chefs-d'œuvre. Examinons-les, n'en tournons pas si vite les immenses feuillets de magnifique papier fabriqué à la main et d'un blanc laiteux qui repose la vue; voyez serpenter ces gravures déliées, ces titres, ces lettres ornées, ces têtes de page. Admirez ces grandes gravures d'après Rubens, chefs-d'œuvre exécutés par les frères Brown et par les meilleurs graveurs. Le caractère de ce livre est tellement net, tellement ouvert, qu'il semble inviter à lire. Les planches sur bois sont les plus grandes que l'on soit encore parvenu à exécuter.

» Ce livre est une production importante et des plus dispendieuses. Les gravures seules ont coûté plus de trente mille francs, et cependant il ne peut servir qu'aux évêques. Ainsi, en Belgique seulement, M. Hanicq ne pourrait vendre que six exemplaires de ce livre magnifique.

» La reliure est digne du livre. La reliure, que beaucoup de gens regardent comme un art secondaire, M. Hanicq, ainsi que tous les vrais amateurs, la considère avec juste raison comme une portion très-importante de la *bibliophilie*. M. Hanicq a chargé les artistes les plus distingués de lui fournir les ornements de ses reliures : velours, fers imprimés, coins d'argent et d'or, agrafes richement ciselées, enrichies de pierreries, et si artistement travaillées que leur matière est ce qui est le moins précieux en elles. Il y a là des reliures qui rappellent celles du XVe siècle, d'autres qui appartiennent au XVIe siècle, à cette période de ce siècle qui commence à François Ier et finit avec Henri III, et où l'art de la reliure parvint à son apogée. M. Geerts et M. Hendrickx ont fourni les plus beaux dessins de ces reliures.

» La correction est un des grands mérites des livres et un des plus rares.

» Les livres de M. Hanicq ont la correction du Nouveau Testament de Robert Estienne, édition de 1489, dans laquelle il n'y a qu'une faute : *pulres* pour *plures*. On dirait que, comme Estienne et comme Plantin, il expose ses épreuves devant sa porte, pro-

mettant une pièce d'argent à tous ceux qui signaleront une faute.

A l'exposition de l'industrie qui eut lieu en 1835, M. Hanicq obtint une médaille en vermeil; en 1841, une médaille d'or; en 1847, il obtint le rappel de la même médaille et fut proposé par le jury pour la croix de l'ordre de Léopold. En 1849, son exposition de Malines surpassa tout ce qu'il avait exposé jusque-là. Ce qu'il envoie à Londres surpasse encore son exposition de Malines.

Exposition générale des Beaux-Arts.

DE BRUXELLES ET DE LONDRES.

L'exposition générale des beaux-arts s'ouvrira à Bruxelles le 15 août 1851 et se fermera le 31 octobre.

Un jury spécial, pris dans le sein de la commission directrice, procédera à l'admission des objets d'art.

Le placement sera confié à un second jury, nommé par voie d'élection, et composé de neuf membres, à savoir : 5 peintres, dont au moins 2 peintres d'histoire, 2 sculpteurs, 1 architecte, 1 graveur.

Un troisième jury sera chargé d'adresser au gouvernement des propositions pour les récompenses et les encouragements. Il sera composé des membres formant le jury de placement, auxquels le gouvernement se réserve d'adjoindre quatre membres nommés directement par lui.

Chaque artiste qui enverra ses œuvres à l'exposition joindra à celles-ci, sous une enveloppe fermée et signée par lui, un bulletin contenant neuf noms, d'après la classification établie ci-dessus.

Les bulletins des artistes dont les œuvres ne seraient pas admises seront anéantis.

Les bulletins seront ouverts dans une séance publique de la commission directrice, qui aura lieu le 26 juillet, à midi, au Musée. Il sera procédé immédiatement à leur dépouillement. Les artistes qui auront obtenu le plus grand nombre de suffrages seront proclamés membres du jury. En cas de parité de voix, le plus âgé l'emporte.

L'artiste nommé qui n'accepterait pas ses fonctions, est remplacé par celui qui le suit dans l'ordre des voix.

La commission directrice prend à sa charge les frais de transport sur tout le territoire belge, tant pour l'aller que pour le retour. Les colis expédiés de l'étranger doivent donc être affranchis jusqu'à la frontière belge.

Tout objet destiné à l'exposition doit être adressé, *à la Commission directrice de l'Exposition des Beaux-Arts, à Bruxelles*, et être accompagné d'une lettre indiquant exactement le nom et le domicile de l'artiste, ainsi que l'explication à insérer au catalogue.

Les artistes qui veulent se servir de l'intermédiaire de la commission pour la vente de leurs œuvres, feront connaître les prix qu'ils en demandent. En cas de vente, la commission opérera une retenue de 5 p. c. au profit de la caisse centrale des artistes belges.

Nul objet n'est reçu après le 25 juillet, à minuit. Il ne sera fait aucune exception, pour quelque raison et sous quelque prétexte que ce soit.

Cependant les objets qui auront figuré à l'exposition universelle de l'industrie de Londres, dans la section des beaux arts, seront admis après cette date, dans le cas où cette exposition serait fermée avant le 1er octobre.

La commission ne reçoit que des tableaux, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

Elle n'accepte aucune copie, aucun tableau, dessin ou lithographie sans cadre, ni aucun objet ayant déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

Les gravures et les lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par les auteurs eux-mêmes.

Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont reçus qu'autant qu'il soit produit une autorisation écrite de l'artiste.

Nul objet ne peut être retiré de l'exposition avant le jour de la clôture.

Les artistes doivent reprendre leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture.

Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets leur soient renvoyés.

Indépendamment des distinctions spéciales que le gouvernement sera dans le cas d'accorder et des acquisitions qu'il pourrait faire, il sera décerné une médaille de récompense en or aux artistes qui auront exposé des œuvres d'un mérite remarquable.

Le président de la commission directrice,
CH. DE BROUCKERE.

Le secrétaire,
EUG. VANDERBELEN.

L'*Exposition de Londres*, qui comprend tous les produits de l'art et de l'industrie, est appelée à recevoir prochainement un complément qui lui permettra alors de présenter, dans son ensemble, une véritable *Exposition universelle*.

En effet, une association vient de se former à Londres pour inviter les peintres de tous les pays à prendre part à la grande solennité anglaise. Cette association vient de disposer, pour recevoir les œuvres des peintres, le vaste local de l'ancien club de l'armée et de la marine, 13, Saint-James's square. (Lichfield-House.)

Cette exposition s'ouvrira dans le courant de ce mois, et la clôture aura lieu en même temps que celle de l'industrie, c'est-à-dire le 31 octobre.

On y recevra : 1° les tableaux à l'huile; les aquarelles et les pastels; 3° les peintures sur porcelaine.

MM. Les peintres qui désireront prendre part à l'exposition auront à indiquer au comité : 1° leurs noms et leurs adresses; 2° le sujet de leurs tableaux; 3° les dimensions exactes, cadres compris; 4° si le tableau est à vendre et à quel prix; 5° si le prix sera indiqué sur le catalogue ou seulement consigné sur les registres du comité; 6° si le comité est autorisé à comprendre le tableau dans les ventes aux enchères qui auront lieu pendant le cours de l'exposition.

Les frais de transport seront supportés par les propriétaires des tableaux, et il sera perçu par le comité une commission de 6 p. c. sur le prix des tableaux vendus.

Les lettres des exposants devront être adressées *franco* à M. Mogford, secrétaire du comité, 13, Saint-James's square, à Londres.

BRANCHE DE CYPRÈS.

Dans mon ciel j'avais une étoile;
Elle éclairait mon firmament.
Quand la nuit déployait son voile,
On eût dit un vrai diamant.

Dans ma forêt profonde et sombre
J'avais un oiseau printanier.
Pas un qui chantât mieux à l'ombre
Du lilas ou de l'ébénier.

Dans mon désert triste et morose
J'avais une fleur, et vraiment
Au jardin des cieux pas de rose
Qui pût sourire plus gaîment.

Mais mon étoile s'est couchée.
Mon rossignol dans son nid dort.
Ma rose, le vent l'a fauchée.
Et mon pauvre petit est mort.

A. V. H.

12 août 1850.

FUNÉRAILLES D'ATALA.

Voir la planche jointe à cette feuille.

Nous ne nous occuperons pas aujourd'hui de la vie de cet artiste illustre, puisqu'elle trouvera sa place dans la *Vie des Peintres de toutes les écoles* dont nous allons commencer la publication; nous dirons seulement quelques mots de la planche qui accompagne cette livraison.

Le tableau qu'elle représente faisait autrefois partie de la *collection particulière des Tuileries*; il fut acquis par Louis XVIII pour le prix de 20,000 francs. Une répétition de ce tableau qui fait aujourd'hui partie de la *collection nationale du Louvre* avait été commencée par Pagnest, mais entièrement recouverte par le maître. Et afin que l'on pût la reconnaître de l'original, Girodet avait ajouté un peu de barbe sur la lèvre et près de l'oreille de Chactas. Il existe encore une réduction de ce tableau commencée par Lancrenon et terminée par Girodet : elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Dupin l'aîné.

Ce tableau a reçu plusieurs fois les honneurs de la gravure et de la lithographie : d'abord par Aubry-le-Comte, ensuite par Roger et Massart fils, avant la mort de Girodet, et depuis, sur porcelaine, par Mme Jaquetot.



Sculpté par J. Gibson, Statuaire anglais

LA MAISON WIERTZ.

CONTREFAÇON DE L'HEROEUM DE SAMOS OU DE L'ARTEMISIUM D'ÉPHÈSE.

Tout le monde connaît M. Wiertz, son grand talent, son petit chapeau, ses excentricités, son Patrocle, ses coups de pied... à la critique parisienne et son éternel défi porté à Rubens. Mais ce que personne ne sait, — ou, du moins, ce que très-peu de personnes connaissent, — c'est que M. Wiertz élève, de son vivant, un *temple* à sa mémoire sur l'acropole de Saint-Josse-ten-Noode.

On a bien entendu parler vaguement dans les journaux d'un accident arrivé à la toiture de l'*atelier* de cet artiste célèbre; mais la plupart des gens qui ont lu cette nouvelle l'ont réduite aux proportions mesquines d'un événement ordinaire, et ils se sont dit : « C'est une toiture qui tombe, ce n'est rien, on la relèvera. » — Pas du tout! — La toiture de M. Wiertz n'était pas celle d'une maison ordinaire, elle coiffait un immense parallélogramme qui se transforme aujourd'hui en un temple aux dimensions colossales. C'est une œuvre gigantesque, comme tout ce qui sort du cerveau de ce Michel-Ange moderne. L'emplacement, la destination du monument, sa désinvolture gréco-titanesque, tout est grandiose! On viendra à Bruxelles admirer *la Maison Wiertz*, comme on va aux Champs-Élysées, voir la maison de François Ier, comme on va à Rome visiter la chapelle Sixtine ou le Vatican. Seulement, on n'y trouvera plus Léon X, ni les *Loggia*, Michel-Ange ni son *Jugement dernier;* mais, en revanche, on y rencontrera le corps de *Patrocle* trois fois mutilé par M. Wiertz; la *Chute des Anges*, d'après Klopstock, et peut-être quelque lambeau d'idée arrachée à l'admirable *Ode à la Colonne* de Victor Hugo. M. Wiertz vient de mettre cette ode sur la toile. Aux géants de la peinture, il faut absolument les idées des géants de la littérature : autrement ceux-là s'éteindraient faute de ceux-ci, ou mourraient dans un prosaïsme et un incognito révoltants. Or, M. Wiertz ne pouvait mieux s'adresser qu'à cet autre Titan de l'art — *Hugo le révolté* » comme on l'appelait autrefois, — qui a écrit la préface de Cromwell, qui a créé Hernarni, le Roi s'amuse et les Burgraves!...

Si le hasard vous conduit maintenant, par une belle soirée d'été, vers cette nouvelle Athènes qui a nom *Quartier Léopold*, égarez-vous un peu vers la droite, par cette rue large et belle qui conduit à l'*église Saint-Joseph*, bâtie par M. Suys. De loin, sur les hauteurs qui séparent Ixelles de Saint-Josse-ten-Noode, vous apercevez un immense bloc de pierre qui se détache en rouge à l'horizon. C'est de la brique aujourd'hui, mais les revêtements arriveront plus tard. — Avancez toujours, traversez hardiment les marais où s'ouvre le chemin de fer du Luxembourg, gravissez les talus et les briqueteries sans nombre qui encombrent les terrains avoisinants; des colonnes immenses, au nombre de douze, se dessineront bientôt à vos yeux; elles n'ont pas moins de 17 pieds à la base de leur circonférence, c'est-à-dire environ 5 pieds et demi de diamètre, leur fût est de 20 pieds au moins jusqu'au bas de leur chapiteau; les assises en briques dont elles se composent sont au nombre de 106, reliées entre elles par du ciment; elles sont *doriques*, sans soubassement ni cannelures, et elles vont en s'amoindrissant vers le haut en suivant les proportions architectoniques de l'ordre dans lequel elles sont conçues. — Leur éloignement du corps principal de l'édifice est à peu près d'une dixaine de pieds, ce qui indique nécessairement qu'elles supporteront une architrave avec un fronton et qu'elles formeront, comme dans tous les temples de l'antiquité, un péristyle couvert. Des colonnes ioniques engagées, mais de forme plate, se reproduisent sur la façade principale du bâtiment.

Cette façade n'a pas moins de 33 mètres de longueur, CENT PIEDS, sur cinquante de largeur. Un huitième à peu près de ce vaste parallélogramme est converti en une maison d'habitation particulière; le reste, les 7 autres huitièmes, formera le sanctuaire, c'est-à-dire l'atelier où le rival de Rubens doit déployer toutes les ressources de son imagination, toute la virilité de sa jeunesse, toute la puissance de son talent. Les parois immenses de cet atelier monstre seront couvertes de peintures : c'est là une convention qui fait partie du contrat passé avec le gouvernement, lequel, comme on le sait, donne une subvention annuelle de 10,000 francs pendant un certain nombre d'années. Non-seulement les parois intérieures seront peintes, mais il paraît que toute la galerie extérieure qui se déploie sous la colonnade de la façade, sera également revêtue de peintures murales, comme le portail de nos anciennes églises gothiques. Le Parthénon, du reste, était revêtu de peintures polychromes extérieures; ce ne sera donc pas une innovation de M. Wiertz, mais une résurrection du système ancien, appliqué à la décoration des édifices modernes.

Le tympan du fronton sera également sculpté par M. Wiertz, lequel n'a jamais sculpté le moindre bas-relief: mais quand on est homme de génie, on est propre à tout! La composition n'est pas encore sortie des limbes de son esprit, et déjà l'artiste veille, il médite, et prépare quelque chose de fantastique qui étonnera le monde. Ce sera encore là un point de ressemblance avec Michel-Ange. Celui-ci était peintre, sculpteur et architecte; M. Wiertz, après avoir été l'architecte de sa propre villa, en sculptera les bas-reliefs et en peindra les murailles. Et semblable encore à Lenôtre qui traçait les jardins de Louis XIV et du prince de Ligne, il est plus que probable que M. Wiertz a également donné le plan des fourrés, des bosquets et des pelouses qui entourent sa maison.

Sur le devant et en avant de la façade se dessine un immense fer à cheval qui sera sans doute semé de gazon; puis, de chaque côté, deux petits bois traversés d'allées tortueuses, et enfin, tout autour, une double haie vive d'arbres et d'arbustes, soutenue par un fossé de soutenement que nécessite la déclivité des terrains; au milieu, une clairière d'où l'on aperçoit tout le panorama de la ville.

Un poète aurait rêvé un Eldorado pour reposer sa tête fatiguée de tous les hémistiches de sa jeunesse, qu'il ne l'aurait pas conçu d'une manière plus grandiose, plus charmante et plus pittoresque que ne l'a fait M. Wiertz. Les voies de communication qui doivent conduire les curieux à ce nouveau Parthénon ne sont pas encore tracées, mais on dit que le conseil communal de Saint-Josse-ten-Noode va être saisi d'une demande officielle afin d'établir une route empierrée qui relie tout le quartier de la nouvelle Athènes avec l'acropole de M. Wiertz.

J. A. L.

ESSAI SUR LA LITTÉRATURE NATIONALE BELGE,

PAR ACHILLE JUBINAL,

Secrétaire général de l'Institut historique

—

(*Discours lu à la séance de l'Institut historique de Paris.*)

MESSIEURS,

Il y a déjà quelques mois qu'à pareille solennité et à la même tribune, je vous ai rapidement entretenu de la *littérature nationale et actuelle de la Belgique*.

Dans cet aperçu sommaire, dans cette esquisse improvisée, je n'avais nullement l'intention, — pas plus qu'aujourd'hui au reste, — d'examiner à fond le grand et beau sujet que j'avais eu la témérité de prendre pour texte de mon discours. Je ne faisais que vous énoncer une opinion personnelle, sur quelques pages poétiques échappées à trois hommes de talent qui honorent leur pays, et dont un seul survit à cette heure.

Je ne m'attendais pas, je vous l'avoue ici avec sincérité, à voir mes faibles efforts accueillis au delà de la frontière avec autant de courtoisie et de bienveillance qu'ils l'ont été. Et cela par plusieurs raisons. La première, c'est qu'il y a lutte entre la France et la Belgique. — La deuxième, c'est que, dans un pays où chaque cité est pour ainsi dire une petite Athènes, il me semblait difficile de faire accepter la prééminence de telle ou telle personnalité. Pour juger nos voisins, nos critiques se placent toujours à un faux point de vue. Ils ne voient la nationalité belge qu'à travers le prisme de nos préjugés, et se reportant au temps de l'Empire, si loin de nous déjà par la gloire et par les malheurs, ils regardent le royaume du roi Léopold comme faisant encore partie intégrante des départements français. Or, il n'y a guère, en France, que la capitale qui soit littéraire, et le mouvement intellectuel, — dans sa plus haute expression du moins, — ne se repercutant point de Paris, ce cœur, ou pour mieux dire, ce pléthore, aux extrémités de ce grand corps dont l'universalité forme la France, on en a souvent conclu qu'il en allait de même à nos côtés, et qu'en fait de littérature, on ne cultivait en Belgique que la contrefaçon.

Or, cela n'est pas vrai, même de Bruxelles, messieurs, qui presque seule s'est livrée à la piraterie littéraire dont nos écrivains et leurs confrères de Belgique se plaignent avec raison ; et cela est parfaitement faux pour le reste du pays. Anvers, Liége, Bruges, et en général toute la partie flamande de la Belgique, s'occupent fort peu de contrefaçon. Ces provinces qui comptent près de trois millions d'habitants, c'est-à-dire, plus des deux tiers du royaume, ont, — comme la plus française au reste, — leurs poètes, leurs raconteurs, *leurs chambres de rhétorique*, leurs vieilles sociétés littéraires, historiques, scientifiques. Elles ont même des Revues (fondations plus modernes) dont quelques-unes sont écrites en flamand, fait bizarre pour nous, mais qui décèle évidemment que le feu sacré brûle encore dans ces antiques cités, et qu'aujourd'hui, comme du temps de nos pères, la pensée y a droit d'asile.

C'est précisément cette ubiquité du travail littéraire, qui m'inspirait le plus de doute sur la réussite, au loin, des quelques paroles que j'avais eu l'honneur de prononcer devant vous. Comment faire accepter aux divers foyers d'idées que je viens d'indiquer, ma préférence pour quelques hommes? — Ne leur nierait-on pas la supériorité que je leur accordais sur leurs rivaux? — Ne m'accuserait-on point de complaisance et de partialité ? — Je le craignais. Il n'en a rien été, messieurs. Se désistant à mon égard d'une sévérité qu'elle a quelquefois exercée comme une trop juste revanche envers nos compatriotes, la Belgique, par les divers organes de sa publicité, a daigné accueillir mon travail, si incomplet qu'il fût, avec une indulgence qu'il était loin de mériter, si l'on fait abstraction surtout du sentiment d'union et de fraternité qui l'inspirait.

Permettez-moi, messieurs, d'en remercier ici hautement la critique belge, car si le blâme tue quelquefois, souvent aussi l'éloge vivifie. Or, ce sont précisément les marques de sympathie qu'ont bien voulu m'accorder les écrivains belges qui m'ont engagé à pousser plus loin mon examen. *Noblesse oblige*, dit le proverbe : selon moi, la reconnaissance nous place dans le même cas.

Toutefois, messieurs, je ne serai point aussi reconnaissant que je le voudrais. Je ne puis pas dans un cadre restreint comme celui qui m'est imposé, parler de la littérature belge en général. Pour vous en tracer le tableau, il me faudrait une vaste toile. Vous le comprendrez aisément quand je vous aurai dit qu'un *Dictionnaire des écrivains et des savants* de ce pays (je parle des contemporains), en porte le nombre à plus de 500.

Je me bornerai donc à un petit coin de la Belgique, — à la capitale du Hainaut, — à Mons, — et encore je ne vous parlerai que de ses poètes. Marot disait jadis de cette province :

Le Hainaut chante à gorge déployée;

vous verrez, messieurs, que ce mot est encore vrai aujourd'hui.

Le premier des poètes montois que j'essaierai de vous faire connaître, est M. Adolphe Mathieu, secrétaire perpétuel de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut. Penseur sérieux, écrivain d'une haute valeur, M. Adolphe Mathieu, né dans les premières années de ce siècle, a coopéré successivement à la rédaction d'un grand nombre de feuilles périodiques, et il s'y est toujours fait distinguer par une critique ferme, indépendante, élevée. Comme poète, il a publié, de 1838 à 1846, trois volumes intitulés : *Passe-temps poétiques*, *Olla-podrida*, et *Poésies de clocher*, qui témoignent d'un progrès incessant. Depuis, il a laissé tomber de sa plume diverses pièces remarquables, parmi lesquelles je citerai seulement ses *Adieux* au savant Reiffenberg, mort dans l'année où nous sommes, et ceux qu'il adressa l'année dernière, en pareille circonstance, au souvenir de Weustenraad, l'un des plus renommés poètes de la Belgique. Voici quelques vers de cette pièce ; ils vous indiqueront, comme ampleur, la manière habituelle de M. Mathieu :

« Fais taire tes sanglots, ô Belgique éplorée!
De nos terrestres jours qu'importe la durée,
Quand, si vite passés, ils sont si bien remplis!
Si pour lui désormais les temps sont accomplis,

Sa gloire au moins nous reste et s'incruste et rayonne
Comme un pur diamant à la chaste couronne!
Poète aux chants divins, ne nous laisse-t-il pas
Un nom vainqueur des ans et vainqueur du trépas,
Un de ces noms aimés qui, rivés dans nos âmes,
En font jaillir toujours ces généreuses flammes
Par qui l'homme s'épure et dont l'humanité
Pour atteindre à son but invoque la clarté?
N'a-t-il pas, dans un livre à jamais admirable,
Laissé de son passage une trace durable?
Élevé de ses mains, aux lettres, aux beaux-arts,
Un de ces monuments qui fixent les regards,
Et, poète inspiré, dans sa verve féconde,
Dit avant de mourir son dernier mot au monde? »

Dans ses *Passe-temps poétiques*, publiés en 1839, le poète s'attaque à tous les sentiments. Il a, — et c'est ici un des côtés distinctifs de son talent, — de la vigueur, de l'énergie, de l'indignation. Ses pièces intitulées *Waterloo*, *Don Miguel*, *Quatre-vingt-treize*, offrent des vers où la pensée est sculptée en relief et profondément burinée. Puis, à côté de ces strophes qui ont le souffle iambique de Barbier ou de Barthélemy, nous rencontrons des pièces qui ont la mélancolie et la douceur de l'élégie; témoin ce fragment d'une *Réponse* à M. André Van Hasselt :

« Ami, — s'il me souvient de ce soir fortuné
Où mon bras comme un lierre à ton bras enchaîné,
A travers les herbes fleuries,
Te menait lentement au pied de nos remparts,
D'où la nuit descendait calme et, de toutes parts,
Favorisait nos rêveries !....

S'il m'en souvient, ami !.. — Je n'oublirai jamais,
Ce soir par tes beaux vers consacré désormais,
Ces heures si vite passées,
Mais dont le souvenir, écho mélodieux,
Vibre là dans mon cœur, comme une voix des cieux,
Et remplit toutes mes pensées !...

. . . .

Tout reposait. — En paix à l'horizon vermeil,
Comme un roi qui s'endort se couchait le soleil,
Et calme sur nos destinées,
Nous chantions, sans penser qu'un jour allait venir,
Qui ne laisserait rien d'un si doux souvenir
Qu'un long regret de trois années! »

Ailleurs, dans sa pièce intitulée : *Le Mont-Panisel*, le poète fait un retour sur lui-même. Il remonte le cours de la vie, et, pensant aux impressions de sa jeunesse, il s'écrie à la façon du poète antique :

« Le voilà ce grand mont si cher à mon enfance,
Ce beau Mont-Panisel, où, faible et sans défense,
J'allais braver les noirs autans;
C'est lui que je retrouve, et mon œil le contemple,
Grand et majestueux, ainsi qu'un ancien temple,
Resté sur les débris des temps.

. . . .

J'aime à voir devant moi, riche et brillant cortége,
Ces villages nombreux qu'il abrite et protége
Contre la rigueur des saisons :
Nimy, qui se prolonge en nappe horizontale,
Et dans un beau lointain sous ses regards étale
Une corbeille de moissons;

Havré, qui de ses bois se couvre et s'environne,
Comme un royal enfant, se perd sous la couronne
Que veut ceindre son front hardi;
Jemmape, où le bitume, en des forges sans nombre,
S'embrase, et dans le ciel toujours projette une ombre
Épaisse et noire, en plein midi.

. . . .

A ses pieds j'aperçois cet enclos solitaire
Où dans de froids linceuls, sont couchés sous la terre,
Tant d'amis à jamais perdus;
Là, souvent je venais déposer mes alarmes,
Et j'adressais au ciel, à travers quelques larmes,
Des vœux qu'il n'a pas entendus.

Dormez, dormez heureux, dans ce suprême asile!
Souvent, il m'en souvient, notre esprit indocile,
A rêvé gloire et volupté;
Mais il n'est que trop vrai! quelque espoir qui le flatte,
L'homme n'a devant lui, sur cette terre ingrate,
Que la tombe et l'éternité!...

Les deux autres volumes de M. Adophe Mathieu n'offrent pas une moins grande diversité de tons et de sujets. S'adresse-t-il à Victor Hugo pour lui demander une pièce à la gloire d'Orlando Lasso, il s'élève parfois à la hauteur du grand poète lui-même, et, s'inspirant de sa forme majestueuse, lui empruntant son rhythme si magistral, il arrive quelquefois à conquérir jusqu'à sa pensée. Plus loin, touche-t-il à la politique, son esprit s'enflamme : son vers demande sa rudesse à celui de Juvénal, et, de ce creuset brûlant, il fait jaillir, nous le disons à regret, car c'est un des dangers de la poésie de notre temps, un cri de vengeance, un chant de fureur et de délire, ardent, violent, injuste, enflammé, qui bouillonne comme une lave, éclate comme un volcan, et qu'on pourrait appeler *la Marseillaise de la faim*.

Telle est, indiquée seulement par ses points principaux, l'œuvre de M. Mathieu. C'est un diamant taillé à facettes. Multiple comme les événements, elle reçoit leurs impressions et les reflète, tantôt avec douceur; mais quel que soit le souffle qui sort de ce clavier, grâce à l'expérience et à l'habileté de l'instrumentiste, il est toujours selon l'harmonie et la science.

Un autre poète, fils de Mons également, s'est livré, et bien plus que M. Adolphe Mathieu, à la politique. Je veux parler de M. Charles Potvin, rédacteur de la *Revue démocratique* de Bruxelles, littérateur d'une immense activité, qui a abordé tous les genres, — la *poésie* (on lui doit trois volumes de vers), la *critique* (il est auteur de plusieurs centaines d'articles), — l'*histoire* (la Belgique lui devra la sienne). — M. Charles Potvin a, en outre, mis au jour quelques écrits sur les *Romancero espagnols et gaéliques*, et il a traduit le Don Juan de *Tirso de Molina;* mais tenons-nous-en à sa poésie. Le dernier des volumes qu'il a publiés contient à peu peu près tous ses vers. L'inspiration y est belle; la forme large, développée, lyrique, et elle a plus d'un point de contact avec celle de M. Van Hasselt dont je vous parlais jadis. On peut affirmer, sans témérité, que si M. Charles Potvin, au lieu de se laisser distraire de la poésie par d'autres travaux, et de faire toujours de la politique l'âme de sa poésie, s'attachait au vers avec plus de persévérance et ne le parquait pas volontairement dans un cercle d'idées uniformes, il aurait depuis longtemps, et ce serait justice, doublé sa réputation. La langue qu'il em-

ploie est sonore, animée, stridente. Elle a de magnifiques attaches. Elle se déroule et se déploie en périodes hardies et nombreuses; témoin les pièces intitulées : *Le Parc*, *Les plaies sociales*, *A Gendebien*, etc.

J'ai pour habitude de respecter toutes les opinions consciencieuses, et à Dieu ne plaise que j'aie le malheur de blesser en quoi que ce soit un homme de talent dans sa croyance; mais que M. Potvin me permette de le lui dire; ses vers intitulés : *Le Roi de Naples*, quelques-uns de ceux adressés à *Pie IX*, aux *Ouvriers*, etc., auraient gagné, suivant moi, à être plus modérés dans l'expression. En visant uniquement à la vigueur, ils dépassent quelquefois le but. Je n'en citerai qu'un exemple; je l'emprunte à l'avant-dernière strophe de la pièce intitulée : *La mort de l'Archevêque de Paris*. Le poète vient de nous peindre le saint pontife tombant sous une balle égarée :

Il meurt en pardonnant; son âme au ciel s'élance,
Nous laissant un parfum d'amour et de clémence.
Invoque un nouveau saint, France, dans le péril!
Mais veux-tu que l'airain qui chante le martyre,
Sonne aussi le départ du funeste navire,
Vaste *corbillard* de l'exil?

J'avoue, messieurs, que je suis peu partisan de ce *vaste corbillard*. Il n'y a rien, dans cette image, qui me séduise, et je la trouve forcée. Il est vrai qu'en revanche, la strophe suivante, qui est la dernière de cette pièce, se termine par une magnifique pensée, simplement et heureusement rendue :

Ah! France, suis les vœux que t'a légués le juste;
Marche en avant du temps; venge-toi comme Auguste;
Ramène par l'amour le cœur de tes vaincus;
Mais si tu veux l'exil après les funérailles,
Recule de cent ans, et dans ces représailles
Crains la poussière de Gracchus!...

Je rapprocherai exprès de M. Potvin un poète, son compatriote (son ami comme homme, son adversaire au point de vue politique), qui est en train de se créer avec la satire une réputation méritée. M. Benoît Quinet débuta, il y a quelques années (il avait 17 ans alors), par une fantaisie écrite au collége, qu'il retoucha ensuite, et qui avait pour titre : *Le prisonnier mystérieux*. On y trouve quelque imagination, une forme nécessairement incertaine et incomplète, mais qui promet déjà. Plus tard, dans un petit volume intitulé : *Pages détachées*, on s'aperçoit d'une grande amélioration. L'auteur est plus sûr de lui-même. La pensée et l'expression lui arrivent plus nettes, plus claires, plus décidées. Aussi, ses petits poèmes qui ont pour titre : *France, Feu de paille*, *Ma mère*, renferment-ils quelques belles strophes. Depuis, dans la presse, comme polémiste, soit, çà et là, comme poète, M. Quinet a montré un esprit lucide, réfléchi, qui tient toutes les promesses du passé. *Dieu nous protége*, et *Le mot de l'avenir*, pièces lues en 1850 à la Société littéraire de l'*Université catholique de Louvain*, offrent des parties que ne renieraient pas plusieurs de nos poètes en renom. Mais ce n'est ni dans le *dithyrambe*, ni dans l'*ode*, que réside, à ce que nous croyons, le succès futur du talent de M. Quinet. C'est dans la satire tantôt finement railleuse, tantôt ardente et sans pitié, à la façon d'Archiloque. Quand ce poète y sera parvenu à son apogée, son vers, qui se condense souvent et se cristallise dans le langage du XVIIe siècle, car on voit que M. Quinet a beaucoup pratiqué Molière, fera contre-poids à certaines maximes. Il les marquera d'un fer rouge. Ce sera, non pas un bourreau qui immole en aveugle, mais un vengeur social qui frappe et répare avec discernement. Quelques passages de ses satires intitulées : *Le Christ moderne*, *Les nouveaux apôtres*, *L'appel au peuple*, *Les Caméléons*, justifieraient, et au delà, si j'avais le temps de vous les lire, toutes mes assertions. Je ne veux pourtant point quitter M. Quinet, sans vous citer un fragment de ses vers. En voici quelques-uns que je prends au hasard :

« Enfin, peut-on plus loin pousser l'anomalie?
Voyez : les riches seuls sont riches ici-bas,
Et les pauvres, ô honte, eux seuls ne le sont pas!
Ils peuvent parvenir, voilà tout!... belle affaire!
C'est bien trop lent.—Allons, plus de pauvres sur terre!..
Chez les riches, aussi, courons vite et pillons;
Faisons-leur avoir faim, couvrons-les de haillons;
De bien les appauvrir ne nous montrons pas chiches...
Qu'est-ce que ça leur fait, puisqu'enfin ils sont riches?
Je dois dire, il est vrai, qu'ils ont parfois, ces gens,
Des accès de bon cœur envers les indigents;
J'en connais, comme on dit, qui sont très-charitables;
Et même quelquefois, j'ai vu de pauvres diables
S'affliger, lorsqu'hélas! leurs bienfaiteurs mouraient,
Comme si c'eût été leur père qu'ils pleuraient.
Bon gré, mal gré, pourtant, vous sentez que l'aumône
Flétrit qui la reçoit... et même qui la donne,
Car c'est un acte noble, aimant, presque divin;
Mais c'est vieux : le progrès n'en a que faire... Enfin,
A bas la charité, cette erreur magnanime!
Recevoir, c'est honteux!... mais prendre, c'est sublime.»

Voici venir maintenant un poète, jeune encore, au genre naïf et spirituel, que l'élégie attire peut-être un peu trop. — M. Léon Paulet, auteur d'un assez bon nombre de pièces charmantes, parmi lesquelles une légende digne du bon vieux temps, intitulée *Comment le diable bâtit une cathédrale*, est tenté, je le crains, de se laisser entraîner à la poursuite de cette femme *aux longs habits de deuil* dont parle le poète; or, c'est là un genre difficile, sombre comme un temps orageux, et qui, si je ne me trompe, convient moins à la douce et avenante nature du jeune poète que le fond semi-railleur et quelque peu rabelaisien du fabliau. Toutefois, soyons justes, M Paulet compte déja plus d'un succès dans l'élégie, et, pour être plaintive, la muse ne lui a point fait défaut. Vous en pourrez juger, messieurs, par les strophes suivantes de *La mort d'André Chénier*, où l'on croit parfois sentir le souffle de cette grande âme infortunée, à qui l'on doit *La jeune captive*. Cette pièce est adressée à M. de Lamartine.

LA MORT D'ANDRÉ CHÉNIER.

(25 juillet 1794. — 7 thermidor an 11.)

« Comme un homme assuré de voir son lendemain,
Tranquille il reposait sur sa couche, au matin,
Et le léger troupeau des songes
Lui versait tour à tour ces parfums bienfaisants,
Et ces rêves dorés, ces avenirs riants,
Qui l'enivraient de leurs mensonges.

« O bords chéris de l'Aube (*) ! O ciel si doux, si beau!
» O bois que j'aimai tant ! ô verger ! ô ruisseau !
» Lieux où se passa mon enfance !
» Je vais vous retrouver, tous mes riants plaisirs.
» Oh ! que le temps est lent au gré de mes désirs !
» Mon cœur de bien loin le devance !

» Pour vous chanter, ô champs, ma lyre vibre encor,
» Et les bourreaux n'ont pu ternir ses cordes d'or !
» Écoutez : la corde résonne !
» Si le beau ciel de mai n'éclaire plus mes jours,
» Peut-être il est encor pour moi d'autres amours ;
» Il est aussi des fruits d'automne.

» Dans un petit logis, ignoré des tyrans,
» Loin du bruit de la ville et des soins accablants
» Que l'ennui partout accompagne,
» J'irai dans ma retraite écrire en liberté,
» Loin de la tyrannie et de l'impunité,
» Avec la muse, ma compagne.

» Et de ces jours si doux lorsque viendra le soir,
» Je me reposerai sans désirs, sans espoir,
» Dans une sage indifférence.
» Là, quelques vrais amis, compagnons du matin,
» De ma table viendront partager le festin,
» Et nous parlerons de la France.

» La France, belle alors sous un nouveau soleil
» Inondant l'univers de son éclat vermeil,
» Emancipant toute la terre !
» La France, grande alors parmi les nations,
» Ayant brisé du pied le joug des factions,
A tous ouvrant son cœur de mère.

» Puis quand l'âge et la mort viendront pour m'avertir
» Que mes jours sont comptés et qu'il me faut partir,
» Je m'endormirai sans scrupule,
» Semblable à cette fleur qui brille dans nos champs
» Le matin quand l'oiseau fait entendre ses chants,
» Et meurt quand vient le crépuscule. »

Il disait, et soudain des verrous ont grincé ;
Vers son lit à pas lents quelqu'un s'est avancé :
« — Citoyen, la charrette est prête. »
« — Ami, va, je te suis ! Mais.... où suis-je ? En prison !
» Ah ! oui.... je me souviens. Mon rêve avait raison :
» Il m'annonçait un jour de fête ! »

Pourtant il descendit. Calme on le vit marcher
Vers l'ignoble voiture où l'attendait Roucher (**),
Roucher, son compagnon fidèle;
Et s'exaltant tous deux, à l'aspect de la mort,
A les voir si joyeux, on eût dit que leur sort
Prenait une face nouvelle.

. . . .
. . . .

Puis quand ils eurent vu sur l'infâme échafaud
Trente fois s'abaisser, s'élever le couteau,
On dit que leur âme ravie,
Entrevoyant déjà leur immortalité,
Chantait en s'envolant encor la liberté,
Pour laquelle il perdait la vie.

(*) Il commença sous le ciel du Languedoc, aux bords de l'Aube, dont les souvenirs le charmaient, une éducation toute libre et toute rêveuse.

HENRY de LATOUCHE.

(**) Et l'on plaça à ses côtés, sur le premier banc du char fatal, son ami, le peintre des *Mois*, l'infortuné Roucher.

Le même.

Je termine, messieurs, par un poète populaire, artisan comme Reboul et Jasmin, et comme eux aussi grand poète. Il se nomme Antoine Clesse, et il est tout simplement armurier à Mons. Béranger, en 1845, écrivait à une personne qui lui avait envoyé plusieurs chansons de M. Clesse : « Il y a là du cœur et du talent. » Or, vous le savez, Béranger s'y connaît. Depuis l'époque où le solitaire de Passy traçait cet éloge, M. Clesse a été constamment en progrès. Sa poésie s'est épurée, sa pensée s'est élevée : elle a grandi parfois jusqu'au sublime. L'ouvrier chante, mais comme celle de Béranger, sa chanson tient de l'ode. Elle a la corde sévère et grave de la lyre. Un côté remarquable de l'existence de M. Clesse est celui-ci : sa vie extérieure n'a rien de poétique : elle est, au contraire, toute en prose, et en prose vulgaire. Grâce à sa profession, les émotions de notre poète sont de vendre et d'acheter. Voilà pour l'apparence ; mais il y a le côté intime, le revers du cœur, la vie de famille, et là est le foyer d'inspiration et d'enthousiasme.

M. Clesse passe ses heures, quand il ne forge pas des canons de fusil (et même en les forgeant), entre sa femme et ses enfants. Croit-on que cet aspect intérieur ne vaille pas pour lui la vue des abimes, des rochers, des vastes cataclysmes ?... Au reste, M. Clesse est d'une grande modestie ; il s'ignore lui-même, et il a fallu presque le contraindre pour le faire croire en son talent. Ce n'est en quelque sorte que par violence qu'on a pu lui arracher ses premières productions. Il se méprit ensuite sur son véritable genre qui est la chanson, et composa un peu de tout, des satires, des élégies, des sonnets, et même une petite comédie. J'avoue que j'ai eu quelque peine d'abord à y retrouver le poète dont la réputation devait devenir si promptement populaire en son pays. Ce fut cependant à peu près à cette époque, et tout en travaillant sous les ordres de son père, ancien maître armurier au 65e de ligne, que notre poète écrivit plusieurs de ses petits poèmes les plus remarquables, tels par exemple que ceux-ci : — *Dieu fait les fleurs*, — *Lorsque l'hiver se prolongeait*, — *La fête de saint Pierre*, —*Jean qui pleure et Jean qui rit.*

Depuis, M. Clesse a pris un élan plus vif, un vol plus assuré. Ses chansons intitulées : *L'ivrogne*.— *Ce que veut l'ouvrier*, — *La chanson pendant l'orage*. — *Le conscrit*. — *L'enfant du saltimbanque*, etc., sont de petits chefs-d'œuvre, et il faudrait prendre un verre bien grossissant pour y découvrir quelques taches. Je ne vous citerai (le temps me presse, messieurs) qu'une seule des nombreuses compositions de M. Antoine Clesse, et la dernière pour ainsi dire, car elle est encore manuscrite. Vous y trouverez tout le cachet, tout le caractère de la poésie de cet homme du peuple, qui se livre à la fois au travail des bras et à celui de l'intelligence.

LE PAYSAN.

Air d'Aristippe.

« O paysan, à l'allure virile,
Nerveuse main, pas pesant, noble front.
Avec transport au milieu de la ville
Les ouvriers, frère, te chanteront ! (*bis.*)
Ta joue est rouge et notre joue est blême :
Toi, c'est la force, et nous sommes l'élan !
Dieu nous unit, car notre âme est la même.....
— Bons ouvriers, chantons le paysan ! (*bis.*)

L'homme esprit fort, hautaine créature,
Dans son orgueil se consume en ce lieu;
Mais l'homme simple, enfant de la nature,
Pénètre loin dans les œuvres de Dieu!
La foi suprême à son âme ingénue
Par le ruisseau révèle l'Océan :
Il a le don de la seconde vue!
— Bons ouvriers, chantons le paysan!

La cloche sonne au hameau : c'est dimanche.
Un beau vieillard semble ouvrir le chemin
A deux époux, à la figure franche,
Tenant chacun deux enfants par la main.
La cloche sonne! Et la famille entière
Vient en commun, aux pieds du Tout-Puissant,
S'agenouiller dans sa sainte prière!.....
— Bons ouvriers, chantons le paysan!

Un paysan dont le pauvre ménage
Comptait déjà cinq filles, un garçon.
Un soir d'hiver trouve sur son passage
Un nouveau-né tout près de sa maison.
Prenant l'enfant qui gémit sur la terre
Et dont un crime est le sombre artisan :
« Femme, dit-il, tiens : il n'a pas de mère! »
—Bons ouvriers, chantons le paysan!

Roi de l'Eden, sa première patrie,
Autour d'Adam rien ne devait périr.
Au souffle impur sa grande âme est flétrie :
Comme elle, hélas! tout semble se flétrir!
La terre en vain veut rester inféconde....
Tant de sueurs tombent du front d'Adam :
Sublime engrais, tu nourriras le monde!
— Bons ouvriers, chantons le paysan!

Quand sa charrue et ses bœufs dans les herbes
Fouillent le champ qu'il a le droit d'aimer,
Que sont pour lui les rêves des superbes
Si Dieu féconde où ses mains vont semer?
Mais, en héros, quand la guerre, en furie,
Fond sur le sol ainsi que l'ouragan,
Il dit soudain : « Le sol, c'est ma patrie! »
— Bons ouvriers, chantons le paysan!

Quand d'un pays l'arbre immense s'incline,
Las de porter ses rameaux amaigris,
C'est le plus humble, ainsi que la racine,
Qui rend la séve à l'arbre du pays!
Loin des cités où l'âme est asservie,
Le peuple fort, libre, simple et puissant,
De son cœur pur sent déborder la vie!
— Bons ouvriers, chantons le paysan! »

Je vous le demande, messieurs, celui qui sans avoir été de bonne heure, comme le veut Quintilien, *instruit aux lettres et aux délicatesses du langage*, chante ainsi; qui sait moduler sa pensée avec tant d'harmonie et de goût; qui peut, et cela de nature, sans efforts, amener si à propos l'image et le tableau, n'est-il pas à la fois peintre et poète, et n'est-on pas fondé à dire que son imagination tient, en quelque chose, du génie?...

Je m'arrête, messieurs; mais vous le voyez : *le Hainaut chante encore*. Je me suis borné à cette portion de la Belgique; je ne vous ai parlé que d'une seule cité : que serait-ce donc, si j'avais dû vous entretenir des poètes qui composent le reste de la pleïade de ce beau pays?

Aux œuvres que je vous ai citées dans un premier discours, de Van Hasselt, Hénaux, Weustenraad, j'aurais dû en ajouter bien d'autres. Je vous aurais fait connaître, en fait de chansons par exemple, celles de Jenneval, auteur de *la Brabançonne*, à qui sa profession d'acteur avait inspiré le goût de la littérature et qui aurait peut-être réussi sur cette scène nouvelle, si la mort ne l'avait frappé trop tôt; — celles de Van Ryswyck, qui offrent un grand intérêt, même dans une traduction (que doit-ce être en flamand, idiome dans lequel l'auteur les a pensées et écrites?); — celles de M. Willaut, plus connu sous ce nom : *le Poëte borain*, où l'on trouve beaucoup de verve et de mordant; — celles du peintre Bovie qui possède un esprit attique dont témoignent ses couplets, parfois cependant un peu légers; — j'aurais parlé des œuvres plus sérieuses, comme forme, de M. Ernest Buschmann, membre de l'Académie de Bruxelles, auteur de *l'Écuelle et la besace*, ouvrage renommé à juste titre chez nos voisins; — de M. Vaucquier dont le beau roman intitulé : *Edouard Gaillan*, rappelle si heureusement Werther; — de M. Labarre, qui, malgré le peu d'importance qu'il y attache par modestie, n'en a pas moins écrit de très-jolis vers; de MM. Laroche, Schoonen et Delmotte (père), ancien ami de Charles Nodier, écrivain fantasque autant que l'était l'auteur du *roi de Bohême*, et à qui l'on doit le spirituel *voyage de Kaout' 't chouk dans le Paraguay roux*. Je n'aurais point oublié surtout, non par galanterie, mais bien par esprit de justice, de vous entretenir des œuvres poétiques, remarquables à plus d'un titre, de deux femmes (Mlle Louisa Stappaerts, aujourd'hui Mme Ruelens, et Mme Félix de la Motte) (*), dont le talent peut être comparé sans exagération à celui de Mmes Desbordes-Valmore et Tastu. Mais le temps nous manque. L'heure s'écoule rapide et trop prompte; je suis contraint bien à regret de me borner. Vous me pardonnerez donc, messieurs, j'ose l'espérer, ce que mes paroles ont d'incomplet; car, ainsi que je le disais en commençant : — Ce n'est pas ici un tableau, c'est une esquisse.

LES DUCS DE BOURGOGNE.

ÉTUDE SUR LES LETTRES, LES ARTS ET L'INDUSTRIE PENDANT LE XVe SIÈCLE ET PLUS PARTICULIÈREMENT DANS LES PAYS-BAS ET LE DUCHÉ DE BOURGOGNE, PAR LE COMTE DE LABORDE, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Seconde partie, tom. 1. Preuves. Paris, Plomb frères, 1849.

(SUITE.)

Nous allons maintenant passer aux peintres. Si le nombre de ces artistes, qui s'élève au chiffre de 400, nous frappe d'abord d'étonnement, il s'explique cependant en quelque sorte quand nous considérons de plus près la quantité d'objets que le domaine de la peinture embrassait à l'époque dont nous nous occupons. En effet, outre l'exécution des tableaux proprement dits, œuvres d'un mérite artistique durable, et des miniatures dont on décorait les manuscrits, une grande quantité de pinceaux se livraient à de vastes ouvrages de décoration, qui, destinés à être vus de loin, servaient à prêter leur luxe à des solennités passagères et à ces fêtes grandioses et magnifiques auxquelles se complaisaient les ducs de Bourgogne, telle que le fut, par exemple, celle que Philippe le Bon célébra à Lille le 17 février 1453, et à l'occasion de laquelle vingt-six peintres salariés furent employés. L'une des solennités les plus mémorables de ce genre fut celle qui eut lieu à Bruges en 1468 à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'Yorck. Un nom-

(*) On doit à madame de La Motte les ouvrages suivants : *Fictions et réalités*, les *Violettes*, etc., et à madame Ruelens *les Paquerettes*, *Impressions et Rêveries*, etc.

bre considérable de peintres consacrèrent leur talent à l'embellir, à raison de 12 sous par jour. Des peintures d'un genre analogue étaient commandées à propos des cérémonies de funérailles, telles que celles que Philippe le Bon fit célébrer pour le comte de Nevers. D'autres s'occupaient à peindre sur les parois des salles les blasons et les devises des ducs; mais, en général, ils ne s'élevaient guère au-dessus du rang de nos décorateurs actuels. Mais les artistes de cette époque trouvaient un champ plus vaste pour leur activité dans la peinture des bannières, des pennons, des cuirasses, des housses des chevaux, des tentes, des costumes, des mascarades, des chars, des surtouts de table et des armoiries. Ils y prodiguaient l'or, l'argent et les couleurs précieuses, telle que l'outre-mer. En règle générale, les ducs de Bourgogne avaient à leur cour un officier particulièrement familiarisé avec ces différentes branches de l'art, et à qui était déférée toute la partie artistique des fêtes, des tournois, des cortéges solennels et des funérailles. Il était chargé de l'achat des étoffes précieuses de tout genre, des couleurs, etc., et des arrangements à prendre avec les artistes et les ouvriers nécessaires pour les travaux qu'il fallait exécuter, et il obtenait une somme globale au moyen de laquelle il leur payait le salaire convenu. Cet office était rempli, à l'époque de Philippe le Hardi, par Melchior Broederlein, sous Jean sans Peur, par Jehan le Voleur, et sous le règne si long de Philippe le Bon, par Hue de Bologne, Colard le Voleur, Jehan de Bologne, fils de Hue, et par Pierre Courtain que nous avons déjà mentionné comme sculpteur. Par ce dernier nous voyons que cette charge était aussi parfois occupée par des artistes réellement dignes de ce nom.

Parmi les rares peintres dont nous savons qu'ils exécutèrent des tableaux proprement dits, figure en premier lieu Jean de Hasselt, qui reçut en l'an 1385, de Philippe le Hardi, la somme de 60 livres. Nous rencontrons ensuite maître Vranque de Malines, qui obtint la somme très-modérée de 6 francs et quinze sols pour le portrait de Catherine de Bourgogne, fille de Jean sans Peur. Nous arrivons ensuite à Jean Van Eyck, et ici nous trouvons sur les événements de sa vie et sur ses relations avec le duc Philippe le Bon des renseignements nouveaux et de la plus haute importance. Le plus intéressant est celui que nous fournit la première pièce qui concerne cet artiste (*), et qui renferme les motifs pour lesquels Van Eyck obtint de ce prince, en 1425, un traitement annuel de 100 livres. La première phrase de ce document, qui commence en ces termes : A Jehan de Heik, jadis « pointre et varlet de chambre de feu M. S. le duc Jehan « de Bavière, » nous apprend que notre artiste avait été au service de ce prince, qui, oncle de Philippe le Bon, avait été, à l'âge de 17 ans, élevé en 1390 à la dignité d'évêque de Liége, et à qui la cruauté avec laquelle il comprima, en 1408, à la bataille d'Othée, le soulèvement du peuple liégeois contre son autorité, fit donner le surnom de Jean sans Pitié. Selon toute vraisemblance, Jean Van Eyck n'entra au service de Jean de Bavière qu'après que ce prince eut déposé en 1418 sa dignité épiscopale ; car, comme il est bien certain qu'il naquit en 1396, il n'était en 1418 âgé que de vingt-deux ans. Jean de Bavière étant mort en 1424, empoisonné, comme on le soupçonne, à l'instigation du duc de Glocester, qui avait épousé la nièce de ce prince, la célèbre Jacqueline de Bavière, il en résulte que Jean Van Eyck passa, immédiatement après la mort de son premier patron, au service de Philippe le Bon (**). Nous pouvons conclure en toute sûreté, de la position qui lui fut faite à la cour de ce prince, qu'il devait être parvenu de bonne heure à une renommée considérable; la haute estime dont il jouissait déjà à cette époque comme artiste et comme homme, nous est attestée expressément par les paroles suivantes : « Lequel mon dict seigneur pour l'utilité et souffisance que par la re- « lacion de plusieurs de ses gens, il avoit oy et meisme savoit et « cognoissoit estre de faict de pointure en la personne du dit Jehan « de Heick. Icellui Jehan, confians de sa loyauté et preudommie, a « retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, préro- « gatives, franchises, libertés, drois, prouffis et émolumens accou- « tumez et qui y appartiennent. Et affin qu'il soit tenu à ouvrer pour « lui de pointure toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné pren- « dre et avoir de lui, sur sa recette générale de Flandres, la somme « de C liv. p. (parisis), monnoie de Flandres, à deux termes par an,

(*) N° 699, pag. 206. 499.

(**) Sur Jean sans Pitié, V. POLAIN. Esquisses et récits historiques de l'ancien pays de Liége, pag. 127-147.

moitié au Noël et l'autre moitié à Saint-Jehan, dont il veut estre « le premier ensuivant, et ainsi d'an en an et de terme en terme, « tant qu'il lui plaira. » Ce qui prouve manifestement la haute importance que le duc mettait à avoir notre artiste à son service, ce sont les termes formels et circonstanciés dans lesquels il prescrit à ses maîtres d'hôtel et à tous les officiers de sa maison de laisser Jean Van Eyck jouir en paix de tous les droits et de tous les avantages attachés à sa charge, et de lui payer ponctuellement son traitement annuel. Cette pièce curieuse se termine par ces mots, d'où il résulte que les droits du peintre étaient plus amplement détaillés dans des lettres patentes en due forme délivrées par Jean de Bavière : » Comme de tout ce que dit est peut à plein apparoir par lettres patentes » de mon avant dit seigneur, sur ce scellées et ordonnées en sa ville » de Bruges le XIXe jour de may l'an mil CCCCXXV. » Comme nous voyons, par d'autres comptes, que l'artiste recevait une rémunération spéciale de ses ouvrages (*), la pension de 100 livres dont il jouissait pouvait être considérée comme fort importante pour l'époque; car, d'après le calcul le plus modéré (**), une livre valait alors neuf francs de notre monnaie actuelle ; de sorte que la pension équivalait à 900 francs de nos jours, et même beaucoup au delà, si l'on prend en considération la différence de la valeur de l'argent d'alors et d'aujourd'hui.

S'il est difficile de déterminer en quoi consistaient les prérogatives, les franchises et les libertés dont cet acte assure la continuation à notre artiste, elles doivent en tout cas avoir eu une certaine importance quand on voit avec quelle attention l'acte prémentionné y insiste. Quant à la qualification de varlet de chambre que portait Van Eyck, elle ne constituait pas au fond une distinction particulière; car elle était attribuée à la plupart des artistes et des manœuvres qu'occupait la maison de Bourgogne. Ainsi, elle était portée, non-seulement par les peintres que nous avons déjà cités, mais aussi par les brodeurs, les tailleurs et les pelletiers de cette cour (***). Toutefois, plusieurs autres documents nous apprennent que Van Eyck avait des rapports plus directs, plus étroits, avec le duc Philippe et qu'il jouissait d'une considération toute particulière auprès de ce prince. En effet, nous voyons celui-ci accepter gracieusement, en 1434, la qualité de parrain d'un des enfants du peintre (****) ; le duc fit tenir le nouveau-né sur les fonts baptismaux par le seigneur de Charny et donna à son filleul un cadeau de six plats d'argent de la valeur de douze marcs. En outre, Philippe employa à plusieurs reprises l'artiste à des voyages lointains dont il voulut expressément que le but restât inconnu (*****). Phillippe le Bon, on le sait, était un grand amateur du sexe ; aussi est-on fondé à supposer qu'il faisait peindre ses maîtresses étrangères par Van Eyck, et ainsi s'expliquerait le mystère dont il voulait que les voyages de notre peintre restassent couverts (******). Il fit aussi exécuter, au choix et au jugement de Van Eyck, d'autres ouvrages d'art, comme nous le prouve le paiement fait à ce dernier de la somme de 6 francs et six sols pour la peinture en miniature des lettres initiales d'un livre. Comme une preuve de la haute faveur où l'artiste se trouvait auprès du duc, et de la générosité de celui-ci envers son varlet, nous mentionnerons les termes suivants, dans lesquels Philippe lui assigna en 1428 un cadeau de 160 livres : « A Johannes de Eck, varlet de cham- » chambre et pointre de mon dit seigneur, que icellui seigneur lui » a donné tant pour considération des services qu'il lui a faiz, fait » iournellement et espoire que encore fera en temps à venir ou fait » de son dit office, comme autrement, comme en recompensacion » de certains voyaiges secrez que par l'ordonnance et pour les af- » faires d'icellui seigneur il a fait et du voyaige qu'il fait présente-

(*) C'est ainsi qu'il reçut en 1433, la somme de 76 livres pour quelques jours de travail. Preuve 1135.

(**) Sous les ducs de Bourgogne, la valeur du marc d'argent flottait entre 5 livres 16 sols et 6 livres 8 sols Cf. Mémoire de Heylen sur les monnaies flamande au XIVe et au XVe siècle, dans les Mémoires de l'Académie royale.

(***) Cf. Preuves 239, 342 et 444.

(****) Preuve 1149.

(*****) Cf. Preuves 761, 814 et 1186.

(******) Pour le premier voyage que fit notre artiste en 1426, il reçut 91 livres 5 sols. Pour le second, fait par lui dans le courant de la même année, il obtint 360 livres ; et enfin pour la troisième qui eut lieu en 1435, il lui fut payé 720 francs.

» ment avec et en compagnie de mon dit seigneur de Roubais,dont » il ne veut aucune déclaration estre faite, comme appert de sa » quittance sur le viijxxx liv, (*). » Ce voyage, fait en compagnie du sire de Roubais, est, comme tous les amis de l'art le savent suffisamment, celui de Portugal, où le peintre se rendit pour y faire le portrait d'Isabelle de Portugal, qui devint plus tard la troisième femme de Philippe le Bon et fut la mère de Charles le Téméraire. Le duc attachait tant d'importance à garder Jean Van Eyck à son service, qu'à la fin de l'année 1426, tout en faisant supprimer plusieurs traitements alloués par lui, il ordonna expressément que celui dont son peintre jouissait fût intégralement maintenu (**). Aussi, lorsqu'il eut été informé, en 1434, que le payement en avait été interrompu, il exprima à ses officiers le vif mécontentement qu'il en éprouvait ; il témoigna, en même temps, la crainte de voir Jean Van Eyck quitter son service, alors qu'il avait encore à faire exécuter par cet artiste certains grands travaux qu'il ne pouvait confier à aucun peintre du même mérite, et il ordonna, en conséquence, à l'officier de sa caisse de continuer le payement s'il ne voulait encourir la disgrâce de son maître (***). Aussi on ne peut guère douter que Jean Van Eyck n'ait continué à recevoir sa pension et à jouir des bonnes grâces du duc jusqu'au moment de sa mort survenue dans le courant du mois de juillet 1441. Ce qui nous confirme subsidiairement dans cette opinion , c'est l'octroi d'un don de 24 francs que ce prince fit en 1448 à la fille du peintre, au moment où elle se disposait à entrer comme religieuse dans le monastère de Maeseyck (****). Nous partageons complétement la conclusion que M. de Laborde tire de cette dernière circonstance, par laquelle se confirme l'origine que la tradition assigne aux frères Van Eyck en leur donnant pour berceau la ville de Maeseyck, et désormais nous ne croyons pas qu'on puisse encore songer à regarder sa famille comme originaire de Bruges, ainsi que le fait l'abbé Carton. Cette même pièce confirme également l'opinion émise par nous dans l'article que nous avons consacré au travail de M. Carton sur les frères Van Eyck, opinion d'après laquelle Jean, malgré la faveur dont il jouissait auprès du duc, devait être loin de se trouver, au moment de sa mort, dans une situation de fortune très-brillante, quand nous lisons ces lignes dans lesquelles Van Mander s'exprime sur les relations d'Hubert et de Jean Van Eyck avec Philippe le Bon : « Ces deux frères il les ai» mait et les chérissait beaucoup, et il les tenait en grande estime, » particulièrement Jean, qui, à cause de l'excellence de son art et » de son brillant esprit, a été, comme on croit, conseiller intime de » ce prince, et celui-ci l'avait toujours volontiers en sa compagnie. » On sait qu'à tout prendre il a suivi une tradition exacte.

La pièce qui figure dans les Preuves sous le numéro 888 et qui se rapporte à Lambert Van Eyck, est déjà connue des curieux par le recueil d'extraits tirés des archives de Lille par M. Gachard et par l'emploi qu'en a fait M. Carton dans l'écrit dont il vient d'être parlé.

Maintenant nous arrivons à l'art de la miniature. L'engouement extraordinaire que l'époque professait pour cette branche de peinture, nous explique l'activité prodigieuse des artistes qui la cultivaient et le nombre considérable des peintres dont les noms nous sont révélés par le livre dont nous rendons compte. Nous nous occuperons seulement de ceux d'entre eux dont les productions paraissent avoir été les plus importantes ou dont la position et les honneurs dont ils jouissaient nous fournissent de nouveaux renseignements sur la nature de la protection que la maison de Bourgogne accordait aux arts. Ceux qui sont familiarisés avec l'histoire de la peinture de la miniature au moyen âge, savent que, d'ordinaire, il fallait non-seulement deux hommes pour exécuter un manuscrit, dont l'un était l'écrivain proprement dit, l'autre le miniaturiste, mais encore qu'il était de règle que les initiales et les encadrements fussent faits par une main spéciale. Ce dernier travail était celui de l'enlumineur. La peinture des vignettes était celui de l'artiste ; il consistait à *historier*. Cependant il arrive parfois que l'on trouve ces trois genres d'occupation réunis dans la même personne, comme nous le voyons par l'exemple de Jehan Drieux qui fut fréquemment employé par Philippe le Bon contre un salaire de 12 gros par jour, « pour lui ai» dier et entretenir en son service en occupation d'escriptures de » livres et de les enluminer et faire histoyres (*). » Le peintre de miniatures exerce aussi accidentellement le métier de relieur, mais non celui d'écrivain. C'est ainsi que « Jehan enlumineur, demourant » à Bruges, reçut en 1441 34 salus d'or (**) de 48 gros monnoie » de Flandre pièce, qui deue luy estoit pour son salaire d'avoir en» luminé, hystorié, et lyé deux Psautiers que Jehan Aubert, receveur » de Gravelinghes a faits et escrips pour M. D. S. (***). » On peut admettre en thèse générale que les miniatures de ceux qui cumulaient ces différents genres d'occupations, étaient d'un médiocre mérite et qu'ils ne s'elevaient guère eux-mêmes au-dessus du rang des ouvriers. Mais en 1444 nous voyons figurer dans les comptes, en qualité de peintre officiel de Philippe le Bon, « Jehan le Pestinien, varlet » de chambre et enlumineur de M. S. le duc de Bourgogne, » qualité en laquelle il recevait un salaire de 6 fr. par mois.(****) Charles le Téméraire occupa particulièrement Loiset Lyeder, Pol Fruyt et Guillaume Wyelandt. M. de Laborde nous signale plusieurs productions du premier et du troisième de ces artistes dans l'ancienne bibliothèque de Bourgogne, et il les trouve passablement vulgaires, opinion que nous partageons en tout point. Mais nous ne sommes plus de l'avis du noble auteur sur la division qu'il admet pour l'ensemble des miniatures du xve siècle. Il les répartit en deux classes, dont l'une comprend celles qui procèdent exceptionnellement des grands peintres et méritent toute notre admiration, et dont l'autre, la plus nombreuse, formée de celles que produisirent de simples mais habiles praticiens, ne se distingue que par toute absence de variété et d'esprit (*****). D'après la longue expérience que nous avons acquise par l'étude de plusieurs milliers de manuscrits, il y a eu, à toutes les époques, et même dans le xve siècle, des artistes qui s'occupaient exclusivement de la peinture des miniatures et qui traitaient ce genre avec beaucoup d'esprit et de sentiment.

Le volume de M. de Laborde contient de très-curieux documents sur l'art avec lequel la Flandre travailla de bonne heure les tapisseries, que ces pièces désignent déjà par le nom de hautes lisses. A cause de l'importance des matières qu'on employait dans ces ouvrages, telles que la soie, l'or et l'argent, ce genre subordonné de peinture prend une position analogue à l'art des orfèvres dans la sculpture, et les sommes qui y furent employées sont très-considérables. Arras paraît avoir été la ville la plus importante où ce genre d'art ait été particulièrement pratiqué. Déjà en 1385 nous voyons le duc Philippe le Hardi non-seulement acheter deux tapisseries de cette espèce du bourgeois Gosset par qui elles furent sans doute confectionnées (******), mais encore en acquérir deux autres à Paris, qui sont expressément mentionnées comme étant du genre de celles d'Arras. Sous le règne de Philippe le Bon, Jehan Wallois d'Arras était en première ligne parmi les artistes de cette catégorie, et il fournit des ouvrages d'une dimension très-considérable(*******). Dans le courant du xve siècle, l'art de la tapisserie fleurit aussi à Tournay. Car Philippe le Bon paya aux tapissiers Robert Dury et Jehan de l'Ortie trois cents

(*) Preuve 858.

(**) Preuve 829.

(***) Ce renseignement fait l'objet d'une lettre que le comte de Laborde a reproduite en note dans l'Introduction, pag. LIII. Le passage suivant est particulièrement significatif : « Pourquoy il ne peut estre payé de la dite pen» sion et le conviendra à ceste cause laissier notre service, en quoy prendrions » très-grand desplaisir ; car nous le voulons entretenir pour certains grands » ouvraiges, en quoy l'entendons occuper ci-après, et que ne trouverons point » de pareil à nostre gré, ni si excellent en son art et science. »

(****) Preuve 1407 : « A Lyenne (Henne) Van der Eecke, fille de Jehan Van » der Eecke, jadis poinctre, varlet de chambre de M.D.S., pour don que M.D.S. » lui a fait pour une fois, pour Dieu et aulmosne, pour soy aidier à mettre » religieuse en l'église et monastère de Mazeck ou pays de Liége, xxiiij francs.

(*) Preuves 1336, 1391, 1395, 1396, 1398, 1429, 1486 et 1604.

(**) Monnaie d'or qui en 1431 valait 22 sols parisis et qui fut ainsi nommée d'après la légende qu'elle portait : « Salus populi suprema lex esto. »

(***) Preuve 1359

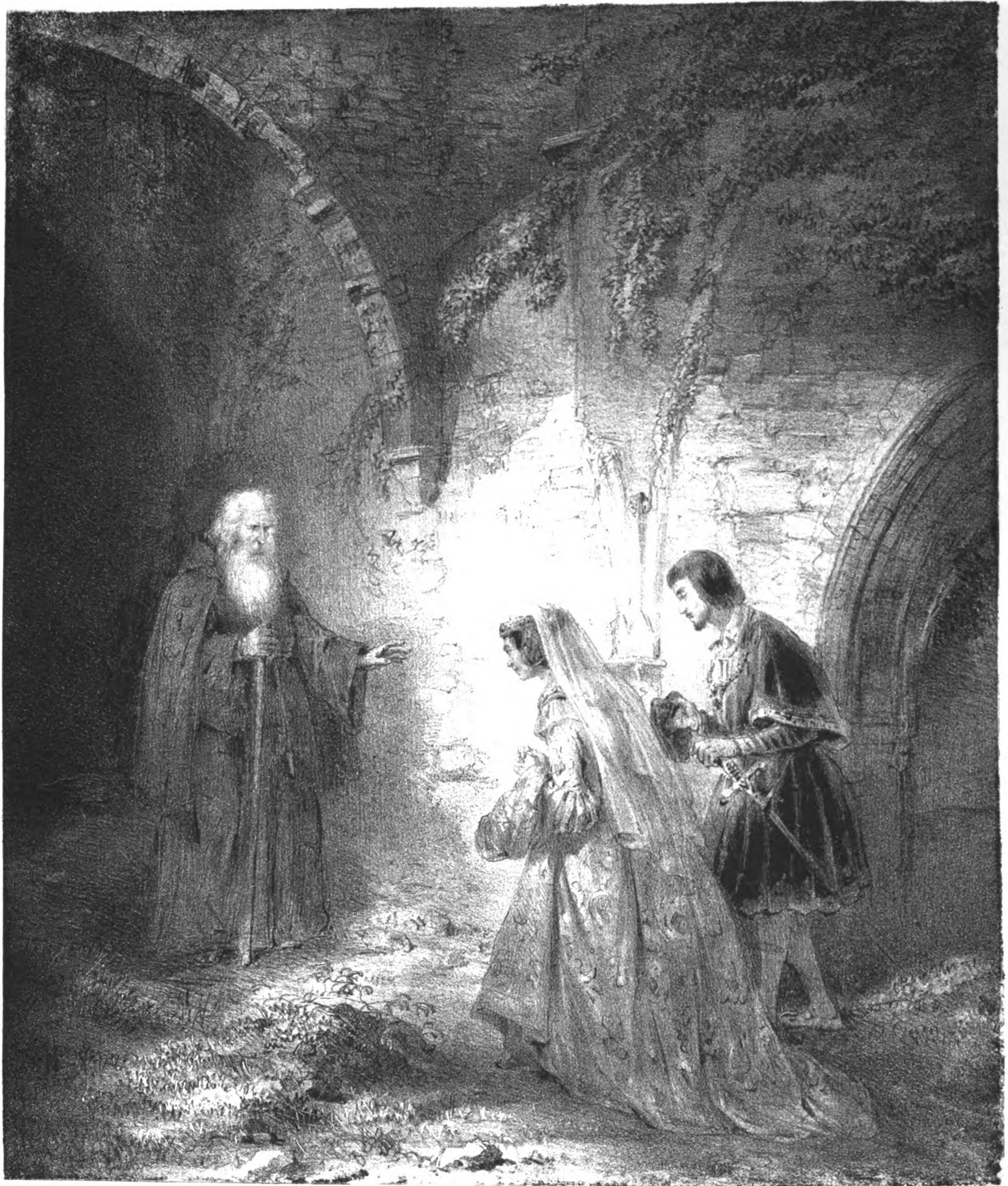
(****) Preuve 1374.

(*****) Voir *Introduction*, pag. LXXXIII et suiv.

(******) Preuve 23. On y lit : « A Jehan Gosset, bourghois d'Arras, pour l'a» chat d'un drap de hauteliche, ouvré à or, de l'ystoire saint Jehan, conte» nant XXX aunes de long, que M. S. fist acheter à lui la somme de » VII^c francs. » — Preuve 24, où il est dit : « Pour un autre drap de haute» liche, ouvré à or, de l'ystoire des viches et vertus, contenant XXVI aunes. » VI^c francs. »

(*******) Preuves 268, 876, 877, 1190 et 1155.

RENAISSANCE



écus d'or, pour des cartons d'après lesquels ils fabriquèrent des tapisseries pour lui (*), et il acheta, en même temps, dans cette ville, six tapis de Pasquier Grenier. La première circonstance est importante à noter, car il en résulte que ces tapissiers devaient à l'occasion posséder une grande instruction artistique pour être en mesure de faire eux-mêmes les compositions et les dessins qu'ils exécutaient en haute lisse. Ces tapisseries servaient à décorer les chapelles, les salles et les tentes d'apparat, et elles représentaient, selon la distinction qu'on qu'on y donnait, des sujets tirés de l'histoire sainte ou de l'histoire profane, des allégories, des scènes mythologiques, souvent même des épisodes contemporains, comme nous le prouve celle qui représentait la bataille de Rosebecke et qui se développait sur une largeur de 56 aunes sur 7 de haut, et qui coûta la somme de 3,300 livres (**). Les scènes de chasse étaient particulièrement en faveur. On rencontre aussi parfois sur les tapisseries des portraits et même des paysages. On comprend que les ducs de Bourgogne faisaient fréquemment présent à des princes et à d'autres personnages distingués d'ouvrages de ce genre, qui possédaient la double valeur de l'art et de la magnificence, et qui constituaient une industrie particulière à la Flandre. C'est ainsi que Philippe le Bon acheta en 1423, pour la somme de 343 livres, six tapis qui représentaient un nombre semblable de scènes tirées de la vie de la Vierge, et les donna au pape Martin V (***). Ainsi encore il se fit fournir en 1434, par Jehan Wallois, pour la somme de 360 livres, deux tapis qui, destinés à une chapelle et représentant l'un les Sept Joies de Marie, l'autre la Passion, furent envoyés à l'évêque de Liége; six tapis sur lesquels étaient figurées des chasses à l'ours et qui, destinés à décorer une chambre, coûtèrent 504 livres, furent donnés au duc de Gueldre; et enfin cinq autres pièces qui représentaient des paysages peuplés de « boscaise, d'oyseaux et de verdure à plaisance,» et qui, destinés à décorer une chambre, avaient été payés 284 livres 10 sols, furent donnés en présent au comte de Meurs (****). Ces trois seigneurs furent de ceux qui assistèrent le duc dans la négociation de la paix d'Arras et qui reçurent des présents de Philippe. La célébrité des tapis fabriqués dans cette ville était si générale que les Italiens les désignaient par le nom d'Arazzi, et l'on sait que, dans le XVI[e] siècle encore, le pape Léon X envoya de Rome à Arras les célèbres cartons de Raphaël pour faire exécuter d'après ces modèles des tapisseries échantillières. Ce ne fut que durant les terribles guerres de religion dont le siècle suivant ensanglanta la Belgique, que cette industrie paraît être tombée en décadence.

La même ville paraît aussi avoir été le centre principal d'un art qui touche de si près à celui des tapissiers, c'est-à-dire de la broderie, à laquelle se rapportent seize documents reproduits par M. de Laborde. Du moins le brodeur « Jehane Marie, demourant à Arras,» à qui fut payée la somme de 22 livres et 10 sols, est mentionné expressément dans une de ces pièces pour l'excellence de son art (*****). Du reste, les renseignements que nous avons fournis dans nos notes supplementaires pour servir à l'appréciation des anciennes écoles de peinture flamande du XV[e] et du XVI[e] siècle, sur les dalmatiques que l'on conserve dans le trésor impérial de Vienne, et que Philippe le Bon fit faire pour la solennité du premier chapitre tenu par l'ordre de la Toison d'Or, prouvent à quel degré de perfection l'art des brodeurs avait atteint dans le Pays-Bas au XV[e] siècle.

Le nombre des peintres sur verre que les ducs de Bourgogne employèrent et dont l'art a laissé tant de précieux vestiges dans les provinces belges, s'élève à 20. Cependant les commandes dont ils furent chargés paraissent avoir été très-peu importantes.

Le livre de M. de Laborde se distingue par un mérite tout à fait particulier, c'est-à-dire par les trois tables que l'auteur y a jointes. La première donne un aperçu chronologique des comptes qui reposent au dépôt des archives de Lille et dont nous venons de reproduire succinctement le contenu. La deuxième est une table méthodique où sont indiqués sous 31 rubriques différentes et dans l'ordre

(*) Preuves 1605 et 1412. D'après le second de ces documents, ils reçurent 600 livres en déductinn d'une somme de 8,960 écus pour huit grandes tapisseries qui mesuraient ensemble 1,120 aunes.

(**) Preuve 27.

(***) Preuve 664.

(****) Preuve 1170-1172.

(*****) Preuve 1069.

alphabétique, tous les peintres, sculpteurs, orfèvres, etc., dont il est question dans le corps de l'ouvrage lui-même. Enfin, la troisième nous offre dans une suite alphabétique générale les noms répartis dans ces 31 rubriques différentes et mentionnés dans l'Introduction et dans les Preuves.

Dans l'analyse que nous allons terminer, nous nous sommes étendu à dessein sur plusieurs points particuliers, notamment sur les renseignements nouveaux que ce livre nous présente au sujet de Jean Van Eyck. Nous l'avons fait parce que le travail de M. de Laborde ne se trouve peut-être que dans les mains de peu de personnes, et que l'on peut supposer aux amis de l'art une sympathie particulière pour l'éminent peintre flamand. Si nous ne croyons pas devoir nous livrer ici à la discussion de certains jugements émis par le noble auteur sur différentes importantes productions de l'art, et contraires à ce que nous avons nous-même émis ailleurs à ce sujet, c'est moins à défaut de raisons capables de défendre notre opinion, que parce que nous avons tenu, en présence d'un travail aussi plein d'intérêt, à nous occuper des points essentiels, et que l'auteur, d'ailleurs, nous promet d'appuyer ses avis de preuves ultérieures.

D[r] G. F. WAAGEN.

THÉORIE DE M. VICTOR HUGO,

SUR LE THÉATRE.

Nous nous sommes procuré les notes suivantes qui ont été écrites en 1819 par M. Victor Hugo sur une espèce de journal manuscrit. Il avait alors seize ans, et il est assez curieux de comparer ses opinions d'alors avec ses opinions actuelles. Excepté les paragraphes II et IV, qui n'expriment plus sa pensée, il signerait sans doute encore aujourd'hui ce qu'il écrivait alors. C'est un fragment de théorie très-hardi pour l'époque, et où l'on trouve déjà le germe de toute une révolution littéraire; ces notes sont le gland dont la préface de *Cromwell* est le chêne.

I.

On nomme *action* au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine; plus il y a alternative de crainte ou d'espérance, plus il y a d'intérêt. Il ne faut pas confondre cet intérêt qui naît de l'action avec une autre sorte d'intérêt que doit inspirer le héros de toute tragédie, et qui n'est qu'un sentiment de terreur, d'admiration ou de pitié. Ainsi, il se pourrait très-bien que le principal personnage d'une pièce excitât de l'intérêt, parce que son caractère est noble et sa situation touchante, et que la pièce manquât d'intérêt parce qu'il n'y aurait point d'alternative de crainte et d'espérance. Si cela n'était pas, plus une situation terrible serait prolongée, plus elle serait belle, et le sublime de la tragédie serait le comte Ugolin enfermé dans une tour avec ses fils pour y mourir de faim; scène de terreur monotone qui n'a pu réussir, même en Allemagne, pays de penseurs profonds, attentifs et fixes.

II.

Dans une œuvre dramatique, quand l'incertitude des événements ne naît plus que de l'incertitude des caractères, ce n'est plus la tragédie par force, mais la tragédie par faiblesse. C'est, si l'on veut, le spectacle de la vie humaine, les grands effets par les petites causes : ce sont des hommes; mais au théâtre, il faut des anges ou des géants.

III.

Il y a des poëtes qui inventent des ressorts dramatiques et qui ne savent pas ou ne peuvent pas les faire jouer, semblables à cet artisan grec qui n'eut pas la force de tendre l'arc qu'il avait forgé.

IV.

L'amour, au théâtre, doit toujours marcher en première ligne, au-dessus de toutes les vaines considérations qui modifient d'ordinaire les volontés et les passions des hommes. Il est la plus petite des choses de la terre, s'il n'en est la plus grande. On objectera que, dans cette hypothèse, le Cid ne devrait point se battre avec don Gormas. Eh! point du tout. Le Cid connait Chimène; il aime mieux encourir sa colère que son mépris, parce que le mépris tue l'amour. L'amour dans les grandes âmes, c'est une estime céleste.

V.

Il est à remarquer que le dénouement de *Mahomet* est plus manqué qu'on ne le croit généralement. Il suffit, pour s'en convaincre, de le comparer avec celui de *Britannicus*. La situation est semblable. Dans les deux tragédies, c'est un tyran qui perd sa maitresse au moment où il croit s'en être assuré la possession. La pièce de Racine laisse dans l'âme une impression triste, mais qui n'est pas sans quelque consolation, parce que l'on sent que Britannicus est vengé et que Néron n'est pas moins malheureux que ses victimes. Il semble qu'il devrait en être de même dans Voltaire; cependant le cœur, qui ne se trompe pas, reste abattu, et en effet Mahomet n'est nullement puni. Son amour pour Palmire n'est qu'une petitesse dans son caractère et qu'un moyen dérisoire dans l'action. Lorsque le spectateur voit cet homme songer à sa grandeur au moment où sa maitresse se poignarde sous ses yeux, il sent bien qu'il ne l'a jamais aimée et qu'avant deux heures il se sera consolé de sa perte.

Le sujet de Racine est mieux choisi que celui de Voltaire. Pour le poëte tragique, il y a une profonde et radicale différence entre l'empereur romain et le chamelier-prophète. Néron peut être amoureux; Mahomet, non. Néron, c'est une brute; Mahomet, c'est un cerveau.

VI.

La différence qui existe entre la tragédie allemande et la tragédie française provient de ce que les auteurs allemands voulurent créer tout d'abord, tandis que les français se contentèrent de corriger les anciens. La plupart de nos chefs-d'œuvre ne sont parvenus au point où nous les voyons qu'après avoir passé par les mains des premiers hommes de plusieurs siècles. Voilà pourquoi il est si injuste de s'en faire un titre pour écraser les productions originales.

La tragédie allemande n'est autre chose que la tragédie des Grecs, avec les modifications qu'a dù y apporter la différence des époques. Les Grecs aussi avaient voulu faire concourir le faste de la scène aux jeux du théâtre; de là ces masques, ces chœurs, ces cothurnes; mais comme chez eux les arts qui tiennent des sciences étaient dans le premier état d'enfance, ils furent bientôt ramenés à cette simplicité que nous admirons. Voyez dans Servius ce qu'il fallait faire pour changer une décoration sur le théâtre des anciens.

Au contraire, les auteurs allemands arrivant au milieu de toutes les inventions modernes, se servirent des moyens qui étaient à leur portée pour couvrir les défauts de leurs tragédies. Lorsqu'ils ne pouvaient parler au cœur, ils parlèrent aux yeux. Heureux s'ils avaient su se renfermer dans de justes bornes! Voilà pourquoi la plupart des pièces allemandes ou anglaises qu'on transporte sur notre scène produisent moins d'effet que dans l'original; on leur laisse les défauts qui tiennent aux plans et aux caractères, et on leur ôte cette pompe théâtrale qui en est la compensation.

Madame de Staël attribue encore à une autre raison la prééminence des auteurs français sur les auteurs allemands, et elle a observé juste. Les grands hommes français étaient réunis dans le même foyer de lumières; et les grands hommes allemands étaient disséminés comme dans des parties différentes. Il en est de deux hommes de génie comme de deux fluides sur la batterie; il faut les mettre en contact pour qu'ils vous donnent la foudre.

VII.

On peut observer qu'il y a deux sortes de tragédies : l'une qui est faite avec des sentiments, l'autre qui est faite avec des événements. La première considère les hommes sous le point de vue des rapports établis entre eux par la nature; la seconde, sous le point de vue des rapports établis entre eux par la société. Dans l'une, l'intérêt nait du développement d'une des grandes affections auxquelles l'homme est soumis par cela même qu'il est homme, telles que l'amour, l'amitié, l'amour filial et paternel; dans l'autre, il s'agit toujours d'une volonté politique appliquée à la défense ou au renversement des institutions établies. Dans le premier cas, le personnage est évidemment passif, c'est-à-dire qu'il peut se soustraire à l'influence des objets extérieurs : un jaloux ne peut s'empêcher d'être jaloux, un père ne peut s'empêcher de craindre pour son fils, et peu importe comment ces impressions sont amenées, pourvu qu'elles soient intéressantes; le spectateur attend toujours ce qu'il craint ou ce qu'il désire. Dans le second cas, au contraire, le personnage est essentiellement actif, parce qu'il n'a qu'une volonté immuable, et que la volonté ne peut se manifester que par des actions. On peut comparer ces deux tragédies, l'une à une statue que l'on taille dans le bloc, l'autre à une statue que l'on jette en fonte. Dans le premier cas, le bloc existe; il lui suffit, pour devenir la statue, d'être soumis à une influence extérieure; dans le second, il faut que le métal ait en lui-même la faculté de parcourir le moule qu'il doit remplir. A mesure que toutes les tragédies se rapprochent plus ou moins de ces deux types, elles participent plus ou moins de l'un ou de l'autre; il faut une forte constitution aux tragédies de tête pour se soutenir, les tragédies de cœur ont à peine besoin de s'astreindre à un plan. Voyez *Mahomet* et *le Cid*.

VIII.

Le propre des sujets bien choisis est de porter leur auteur. *Bérenice* n'a pu faire tomber Racine, Lamothe n'a pu faire tomber *Inès*.

VICTOR HUGO.

Imprimeurs célèbres.

—

THIERRY MARTENS.

Au moment où un concours vient de s'ouvrir pour glorifier par une statue les travaux de l'illustre typographe qui passe à juste titre pour l'une des célébrités du pays, il n'est pas inutile de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques notes biographiques.

Nous empruntons donc à l'un de nos grands confrères la notice suivante, où se trouvent résumés la vie et les travaux de notre glorieux compatriote.

NOTICE BIOGRAPHIQUE.

Vers la fin du xve siècle, la société européenne se transforme sous l'influence simultanée d'une révolution politique et d'une révolution intellectuelle. La centralisation des gouvernements et

des peuples met fin à la féodalité. L'imprimerie illumine l'horizon de clartés soudaines, propage toutes les connaissances et toutes les découvertes avec une rapidité jusqu'alors inconnue, rapproche les diverses classes en les appelant toutes à la vie intellectuelle et en rendant commun le domaine de la science ; bref, elle élève le niveau des intelligences en généralisant le culte d'une société plus régulière et plus développée, telle qu'elle apparaissait dans les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome, expliqués et commentés par les exilés de Constantinople. Entre le moyen âge et les temps modernes, la renaissance sert de transition; mais c'est l'imprimerie qui fait jaillir la lumière de ce foyer, qui coordonne les éléments de civilisation, qui régularise et perfectionne l'organisation nouvelle de la société.

L'honneur de cette grande découverte appartient à l'Allemagne. C'est vers 1440 que Guttemberg de Mayence inventa ces caractères magiques qui servirent désormais de flambeau à l'humanité. La *Bible mazarine*, commencée en 1452 et publiée en 1455, paraît être le premier monument de l'art typographique. Bientôt l'Italie s'en empare pour propager les chefs-d'œuvre de l'antiquité. En 1469 paraît à Venise le premier livre qui ait été imprimé au delà des Alpes : c'était les *Epîtres familières* de Cicéron, sorties des presses de Jean de Spire. Il eut pour collaborateur Wandelin, son frère, et pour rival le Français Nicolas Janson. Malgré le privilége qui leur fut accordé par le gouvernement, un grand nombre d'imprimeurs étrangers accoururent à Venise, attirés par les manuscrits précieux qui existaient dans la bibliothèque de Saint-Marc et par le grand nombre de savants qui pouvaient en éclaircir ou en épurer le texte. On compte jusqu'à cent soixante-quatre de ces imprimeurs étrangers entre Wandelin de Spire et Alde Manuce, c'est-à-dire dans un intervalle de vinq-cinq ans ; et, grâce à leur activité, le monde jouit bientôt des histoires de César, de Suétone, de Tacite, des vies de Plutarque traduites en latin, des institutions de Quintilien et des meilleurs poëtes de Rome.

Parmi les étrangers venus à Venise pour faire leur apprentissage dans l'art typographique, se trouvait un jeune homme qui devait se rendre célèbre sous le nom de Thierry Martens. Il était né dans la ville d'Alost en Flandre, et avait commencé son éducation classique au couvent des Guillelmites, religieux qui enseignèrent les humanités dans la ville d'Alost depuis l'an 1428 jusqu'à la fondation du collége des jésuites en 1620. A l'époque où Thierry Martens se rendit à Venise, il n'existait aucun atelier d'imprimerie dans les dix-sept provinces des Pays-Bas. Laurent Coster, de Harlem, avait exercé l'art de la gravure sur bois, mais personne n'avait encore fait servir à l'impression d'un livre des lettres gravées séparément; personne n'avait encore employé pour le même objet des caractères métalliques fondus. Comme l'adolescence de Thierry Martens est restée à peu près dans l'obscurité, il serait très-difficile de dire comment naquit en lui la vocation qui devait immortaliser son nom. Se rendit-il en Italie pour se livrer à son goût pour l'antiquité; ou bien fut-il attiré à Venise par le dessein arrêté d'apprendre un art qui pouvait lui procurer honneur et profit? Tout ce que nous savons, c'est que, en 1474, Martens annonçait à ses concitoyens qu'il avait été à Venise et que, de retour de cette ville, il avait doté sa patrie d'un art nouveau.

En effet, dès l'année précédente, Thierry Martens, alors âgé de vingt et un ans, avait publié le premier spécimen de la typographie belge. Cet ouvrage, imprimé en caractères semi-gothiques, avait pour titre : *Speculum conversionis peccatorum;* au recto du dernier feuillet, on lit la suscription suivante : IMPRESSUM *Alosti. In Flandria, anno M CCCCLXXIII.* On ne peut donc ravir à Thierry Martens l'honneur d'avoir été le premier imprimeur des Pays-Bas dans l'ordre chronologique; car, nous le répétons, jusqu'ici on n'a pu produire aucun autre spécimen de l'art typographique exécuté dans une ville des Pays-Bas avant l'année 1473.

Trois autres ouvrages sortirent des presses de Thierry Martens dans le cours de la même année. En 1474, il associa momentanément à ses travaux Jean de Westphalie ou de Paderborn, auquel une critique paradoxale a voulu attribuer, mais sans succès, l'initiative qui appartenait sans conteste au typographe belge. Thierry Martens initia le premier ses concitoyens à la grande découverte de Guttemberg; il est l'auteur du premier monument de l'art typographique dans notre pays : on ne peut lui enlever ce titre de gloire. Mais tout en maintenant avec une susceptibilité jalouse les droits de Thierry Martens, il ne faut point se montrer injuste à l'égard de ses coopérateurs et de ses successeurs.

A peine Martens avait-il publié son premier ouvrage que des imprimeries furent successivement établies dans différentes villes des Pays-Bas, et ces imprimeries, sans pouvoir néanmoins éclipser l'atelier du typographe d'Alost, favorisèrent le mouvement scientifique qu'il avait provoqué. Bruxelles posséda les ateliers des Frères de la vie commune ; Louvain devint le séjour de Jean de Westphalie, de Jean Veldener, de Conrad Braem. Dès 1475, on avait imprimé, à Louvain, Juvénal et Perse, ainsi que les Bucoliques et les Georgiques de Virgile.

Thierry Martens transportait alors son atelier d'Alost à Anvers. C'est là qu'il publia, en 1476, le *Thesaurus pauperum Petri Hispani,* premier ouvrage imprimé dans la ville où l'art typographique devait être poussé à un si haut degré de perfection par Christophe Platin et Moretus.

Les principaux, même les seuls documents concernant la vie de Thierry Martens, sont les indications fournies par les ouvrages sortis de ses presses; et encore a-t-il été impossible jusqu'aujourd'hui d'en réunir une collection complète. Il résulte néanmoins de ces indications que le promôteur de l'art typographique dans les Pays-Bas, après avoir résidé à Anvers jusqu'en 1487, revint dans sa ville natale; qu'il la quitta de nouveau en 1492 pour continuer ses travaux à Anvers; que, en 1499, il se rendit à Louvain où il passa trois ans; que, retourné à Anvers, il abandonna encore cette ville pour se fixer définitivement à Louvain au mois de janvier 1512. A partir de 1512 jusqu'à l'année 1528, marquée par la dernière de ses impressions, tous ses livres portent la désignation de Louvain.

Plusieurs causes attiraient Thierry Martens dans cette ville, alors le siége d'une des Universités les plus célèbres de l'Europe, le séjour des savants les plus renommés, le foyer de la vie intellectuelle du pays. Martens devait y trouver des amis, des collaborateurs et une clientèle qui se renouvelait sans cesse.

On n'apprécierait que très-imparfaitement les services rendus par les premiers maîtres de la typographie, si l'on ne voyait en eux que des artistes : ils se distinguaient également par leur science profonde, leurs connaissances linguistiques, leur vive intelligence des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Tels nous apparaissent Thierry Martens, Alde Manuce, Henri Estienne, savants aussi laborieux et aussi distingués que typographes habiles. La reproduction des œuvres de l'antiquité par la presse était alors tout autre chose qu'une opération purement mécanique; il fallait de longs travaux préparatoires; il fallait étudier et confronter les manuscrits, légués par le moyen âge, afin de reconstituer le texte dans son sens primitif, que l'ignorance des copistes avait presque toujours altéré. Thierry Martens n'était point au-dessous de cette tâche : il parlait le latin, le français, l'italien; il était profondément versé dans la langue grecque ainsi que dans la langue hébraïque dont il facilita l'étude par un dictionnaire qu'il rédigea lui-même. Aussi Martens se trouvait-il intimement lié avec Erasme, Adrien Barland, le théologien Martin Dorpius et d'autres savants docteurs de Louvain. C'est avec eux qu'il conférait sur les difficultés que pouvaient présenter les anciens manuscrits qu'il se proposait de reproduire; avec eux qu'il étudiait le texte et qu'il corrigeait ensuite les premières épreuves.

Tous les efforts d'Erasme eurent pour but, pendant ses différents séjours à Louvain, d'acclimater dans cette ville le goût d'une saine littérature et d'en bannir la science gothique du moyen âge. Martens fut, pour l'accomplissement de cette tâche, son disciple le plus zélé, son auxiliaire le plus actif. En 1517, d'après les conseils d'Erasme, Jean Busleiden, prévôt du chapitre de Saint-Pierre à Aire (Artois), avait fondé à Louvain un collége destiné spécialement à l'enseignement des trois langues scientifiques, le grec, l'hébreu et le latin. Thierry Martens, pour contribuer aux succès de cette institution si utile, commença ses publications grecques.

L'illustre Alde avait publié à Venise son premier ouvrage en 1494 : c'était le poëme d'Hero et Leandre de Musée, en grec et en latin ; cet ouvrage avait été suivi de la grammaire grecque de Lascaris et de celle de Théodore de Gaza. Or, Thierry Martens ne tarda point à suivre dans cette voie le célèbre imprimeur vénitien. Dès 1501, c'est-à-dire avant tout autre imprimeur de la France et des Pays-Bas, il grava des caractères grecs ; et, en 1516, il commença cette réimpression de chefs-d'œuvre qui propagea dans l'Europe centrale le culte de l'antiquité hellénique. De ses presses sortirent successivement l'Iliade et l'Odyssée d'Homère; les œuvres capitales de Démosthène, d'Isocrate, d'Aristophane; les œuvres de Plutarque et de Xénophon, les dialogues de Platon, les poésies de Théocrite et d'Esope. Tous ces livres étaient imprimés avec tant d'élégance et tant de correction, que l'on n'hésita point à donner le glorieux surnom d'*Alde des Pays-Bas* à Thierry Martens. Cependant l'ambition du typographe belge n'était pas encore satisfaite. « Pour les éditions latines (disait-il en 1518), je ne le cède à personne; pour les grecques, j'ai très-peu de rivaux ; je veux imprimer en hébreu avec le même succès. » Il remplit cette promesse par son *Dictionarium hebraïcum.*

Du reste, il parait constant que Thierry Martens ne réservait que ses loisirs pour ses travaux typographiques. De même que Alde Manuce était professeur de grec à Venise, son rival était à Louvain professeur d'hébreu. Les archives incomplètes de l'Université n'autorisent point à cet égard une affirmation positive; mais on peut s'en référer à la tradition, au témoignage de Guicciardin, à l'avis placé par Thierry Martens en tête de son *Dictionnaire hébraïque.*

Fallût-il infirmer la tradition sur ce point, la gloire de Thierry Martens n'en serait pas obscurcie. Il lui suffirait d'avoir perfectionné l'instrument le plus puissant de la civilisation et montré une activité sans égale (car de 1515 à 1520 on compte jusqu'à 86 éditions sorties de ses presses); il lui suffirait d'avoir jeté des flots de lumières sur le monde. Malgré son amour profond de l'antiquité, ce grand artiste s'associa activement au mouvement de son siècle. On peut même dire qu'il seconda énergiquement la propagation des idées nouvelles par l'impression des principaux ouvrages d'Erasme, de l'Utopie de Thomas Morus, et des prédications de Savonarole, l'apôtre de la démocratie italienne. Ce fut encore lui qui édita les épitres de Pic de la Mirandole, ce prodige de la science, et qui, dès 1495, publia les premiers détails sur la découverte de l'Amérique.

Nous voudrions maintenant faire connaître le caractère de l'homme dont nous esquissons la biographie. Ce caractère bienveillant se manifeste avec beaucoup de charme dans les épitres que Thierry Martens avait coutume d'adresser au public à la tête de ses éditions (*). On voit par cette correspondance, avec quel courage le premier maître de la typographie belge luttait contre les obstacles qui entravaient sa marche, quel respect il professait pour son art, quelles consolations il trouvait dans sa laborieuse et pénible carrière.

(*) Ces épitres ont été recueillies dans l'ouvrage intitulé : *Recherches historiques et critiques sur la vie et les éditions de Thierry Martens*, par feu M. J. De Gand, d'Alost, et publiées par M. F. J. Desmet. (Alost, 1845, 1 vol. in-8°.) Cet ouvrage contient la liste et la description de toutes les éditions *connues* de Thierry Martens.

En 1517, mettant au jour la paraphrase d'Erasme sur l'Épitre de saint Paul aux Romains, Martens saisit cette occasion pour célébrer les services rendus aux lettres par Alde Manuce et signaler les efforts qu'il fait, de son côté, pour marcher sur les traces de cet homme illustre.

« Thierry Martens d'Alost, imprimeur, au lecteur bénévole, salut. (*Theodoricus Martinus Alostensis, typographus, candidis lectoribus. S. D.*)

» Pour faire voir combien l'art typographique contribue à propager l'étude des belles-lettres, il suffit de citer le nom d'Alde Manuce. Nous aussi, nous nous efforçons, selon nos faibles moyens, de venir en aide, par notre modeste imprimerie, à cette académie de Louvain, si florissante par l'universalité des études qu'elle embrasse, et nous tâchons, avec le plus grand soin, de ne vous présenter que des livres qui aient le double avantage, d'abord d'être moraux et instructifs, ensuite d'être imprimés aussi correctement que possible. Ceux qui, entraînés par l'appât du gain, publient des livres pleins de fautes, sont doublement coupables envers les auteurs dont ils gâtent et diffament les œuvres, et envers les lecteurs qui, au lieu d'un livre, ne trouvent chez eux qu'une croix et un supplice. Cependant nos efforts pour éviter ce blâme ne peuvent être couronnés de succès sans votre coopération. Les services doivent être réciproques : notre activité à publier des éditions doit être stimulée et entretenue par votre empressement à les acheter. C'est ce qui arrivera, si, dans les achats que vous faites, vous vous attachez plutôt au mérite et à la correction des ouvrages qu'aux dimensions des volumes. Adieu ; de notre atelier de Louvain, l'an 1517. »

L'année suivante, il s'adressa directement aux étudiants de l'Université de Louvain en leur dédiant un vrai chef-d'œuvre de l'art typographique, le Plutus d'Aristophane, imprimé en caractères grecs et formant un in-4° de trente-quatre feuillets.

« Thierry Martens, d'Alost, aux étudiants de l'Académie de Louvain, salut.

» La plupart des imprimeurs dédient leurs publications, ou aux grands du siècle, ou à leurs intimes amis. Pour moi qui n'ai qu'un désir, celui d'activer, selon mes moyens, les études de cette florissante Université, c'est à vous, excellents jeunes gens, que j'ai résolu de dédier toutes les productions de notre art. Pour le moment, voici un opuscule bien petit, mais d'un bien grand prix. Vous savez combien Quintilien estimait l'ancienne comédie, vous qui avez à présent à la mémoire l'éloge qu'il en fait en ces termes : « L'ancienne comédie conserve presque seule ces grâces naïves du langage attique et d'une certaine liberté pleine d'éloquence. Quoiqu'elle excelle particulièrement à attaquer les travers des hommes, elle possède néanmoins à un haut degré les autres qualités des productions littéraires : la noblesse, l'élégance, l'agrément ; et je ne crois pas, en exceptant Homère, comme il excepte lui-même Achille, qu'il y ait rien qui ressemble plus à l'orateur, ou qui soit plus propre à le former. » Or, parmi les auteurs qui se sont distingués dans ce beau genre, Quintilien met au premier rang Aristophane, et de toutes les comédies de ce poëte, la principale, sous le rapport de l'élégance et de la fécondité du sujet, est le Plutus que nous avons le bonheur de vous offrir aujourd'hui. Puisse-t-il m'apporter un profit matériel en proportion avec les avantages que vous allez en retirer ! Et que souhaiteriez-vous donc à ceux qui ont laissé périr tous ces beaux chefs-d'œuvre de la nouvelle comédie grecque, aux grâces de laquelle jamais les Romains n'ont osé aspirer ? Sans leur insouciance, nous posséderions au moins ce Ménandre dont Quintilien dit, que telle est sa fécondité dans l'invention, son éloquence dans l'élocution, son adresse à peindre les personnes et les choses, que lui seul en vaut un grand nombre d'autres. Mais puisqu'il n'existe plus, emparons-nous avec d'autant plus d'avidité de ceux que nous avons le bonheur de conserver. Adieu. Et, par Plutus, ayez la bourse bien garnie. De l'Université de Louvain, 1518. »

Quoiqu'il fût alors le seul imprimeur de Louvain, Thierry Martens n'avait pas toujours à se louer de l'empressement de ses doctes concitoyens. Déjà régnait en Belgique un préjugé que les efforts de trois siècles n'ont pu déraciner. Il est signalé avec beau-

coup de sens et combattu avec beaucoup d'esprit dans l'épître suivante :

« Thierry Martens, d'Alost, au lecteur bénévole, salut :

» J'ai souvent remarqué que les hommes en général ne font cas que de ce qu'on leur présente comme venant de l'étranger et importé de fort loin. C'est ainsi que nous admirons le morceau de tuf ou la branche de l'arbre que nous croyons avoir été apportés de Jérusalem, et qu'on a ramassés au bord de la mer dans notre propre pays. Nous estimons les médicaments qui nous arrivent de l'extrémité des Indes; et les remèdes plus efficaces croissent parmi les plantes de nos jardins. De même Parménon, dans Térence, rehausse le prix de son esclave, en disant : « Elle vient du fond de l'Éthiopie. » Les savants du moins devraient être exempts de ce préjugé, et cependant parmi eux encore il s'en trouve qui ne louent un auteur et ne payent bien son livre que lorsqu'il est imprimé dans un pays lointain. Quoi de plus injuste ? Que dis-je ! quoi de plus insensé ? La prospérité de notre industrie nous porte-t-elle ombrage à ce point ? Il y a des peuples qui n'estiment que ce qui se fait chez eux ; nous, au contraire, nous n'attachons de prix qu'à ce qui se fabrique à l'étranger. L'université de Bâle, si peu fréquentée, si morte, en comparaison de celle de Louvain, nourrit une foule d'imprimeurs, et la nôtre, qui n'a de rivale que celle de Paris, fait difficulté d'en nourrir un seul ! Tous les pays du monde entretiennent leurs industriels ; le nôtre fait exception : en vérité, cela ne peut continuer ainsi ; il faut qu'on s'entr'aide. Un auteur ne cherche dans ceux qui le lisent que des admirateurs ; moi, j'y cherche des acheteurs. C'est être ingrat que de se contenter de louer un livre ; c'est l'être bien davantage que d'en empêcher la vente par d'injustes critiques. D'autres s'enrichissent en imprimant de mauvais ouvrages ; et moi qui n'en imprime que de bons, j'ai bien de la peine à nourrir ma famille, tout en vivant avec la plus stricte économie. Et cependant rien ne sort de mes presses, qui ne procure un plus grand gain à l'acheteur qu'au vendeur. Achetez donc, et vous agirez pour l'avantage de l'un et de l'autre. Adieu. »

Quand l'âge vint sinon refroidir le zèle, du moins diminuer les forces de Martens, son esprit inclina vers les idées pieuses et il s'efforça de les propager en publiant les anciens poëtes chrétiens. « C'est cette piété, disait-il, que moi, vieillard à cheveux blancs, à la peau ridée, après tant de travaux d'une longue carrière, c'est elle que je recherche avant tout. «

En 1529, après avoir perdu sa femme et ses enfants, il retourna dans sa ville natale et vint chercher le repos dans le couvent des Guillelmites, où il avait été élevé. C'est dans cette paisible retraite qu'il mourut le 28 mai 1534, âgé de plus de quatre-vingts ans. Il fut enterré dans l'église du couvent, près de la porte. Sa pierre sépulcrale portait autour de l'effigie de Thierry Martens, l'inscription suivante : *Hier leit begraven Dierick Martens d'eerste letterdruckere van Duitschlandt, Vrankeryke en desen Nederlanden; hy sterf A° XV°XXXIIII de XXVIII dach in Maie.* (Ci-gît enseveli Thierry Martens, le premier imprimeur de lettres de l'Allemagne, de la France et de ces Pays-Bas; il mourut l'année 1534, le 28e jour de mai.) » A la muraille était suspendue une plaque de cuivre sur laquelle se trouvait gravée l'épitaphe suivante, composée par Erasme en l'honneur de son ami :

Hic Theodoricus jaceo, prognatus Alosto ;
Ars erat impressis scripta referre typis,
Uxori, soboli, vixi notisque superstes,
Octavam vegetus præterii decadem
Anchora sacra manet, gratæ notissima pubi,
Sis precor, o Christe, anchora sacra mihi.

Cette plaque de cuivre a disparu depuis longtemps. Quant à la pierre sépulcrale, elle fut placée dans le mausolée que les magistrats d'Alost érigèrent à leur compatriote le 9 octobre 1774; mausolée qui, lors de la suppression du couvent des Guillelmites, fut transféré à l'église collégiale de Saint-Martin et placé dans le mur de la chapelle de Saint-Sébastien, où il existe encore. Mais ce modeste monument n'est pas un témoignage suffisant de la reconnaissance que la Belgique tout entière doit vouer à l'homme qui, en l'initiant à l'art typographique, a ouvert la source de toutes les améliorations et de toutes les libertés.

J.

LE MUSÉE DE VERSAILLES.

(DOCUMENTS HISTORIQUES.)

Depuis longtemps nous voulions reproduire ces pages qui ont été publiées dans la *Revue des deux Mondes* par M. le comte de Montalivet, ex-intendant général de la liste civile du feu roi Louis-Philippe ; et comme ils intéressent tout autant l'histoire de l'art, en général, que l'histoire privée du vieux roi, nous n'hésitons pas un seul instant à leur donner place dans *la Renaissance illustrée.*

On sait que des esprits ombrageux ont signalé la création du musée de Versailles comme une témérité grosse de dangers pour l'avenir. Cette glorification éclatante des armées de la république et du génie de Napoléon leur paraissait un aliment nouveau pour les passions qu'ont laissées après eux la république et l'empire. Depuis lors ils ont cru voir la justification de leurs craintes dans le triomphe de la faction républicaine au 24 février, et plus tard dans la renaissance du bonapartisme, se réveillant au bruit de nos discordes civiles. Il y a là une question de philosophie historique très-digne assurément d'être étudiée à fond ; mais cette étude nous entraînerait hors des limites de notre cadre. Nous nous bornerons en ce moment à dire que l'accueil fait par le public tout entier et par les partis eux-mêmes à la création du musée de Versailles est une réponse péremptoire à la critique que nous venons de signaler. L'unanime applaudissement sorti de tous les rangs et de toutes les opinions prouva, dès l'origine, que l'appel fait par la royauté à l'apaisement des passions avait été entendu. La république est née d'un jour sans pouvoir ; le bonapartisme, déjà né une fois de la république, s'est montré à sa suite comme une protestation historique de l'ordre contre l'anarchie ; mais la glorification des grandes choses de la république et de l'empire n'est pour rien, ni dans le retour des misères républicaines, ni dans l'apparition de l'ombre impériale. Si le musée de Versailles a été une témérité, cette témérité fut heureuse : elle ne compromit pas la politique du roi, et elle sauva pour toujours le plus beau monument du siècle de Louis XIV.

Tous les détails relatifs à l'exécution de cette œuvre immense, tous les faits qui constatent l'intervention active et incessante du roi, sont consignés dans une collection de trois cent quatre-vingt-dix-huit procès-verbaux des visites royales; M. Nepveu, l'habile architecte du palais, les adressait régulièrement au directeur des bâtiments de la couronne. Dans les premiers mois de 1833, le roi avait fait à Versailles trois courses préliminaires; mais la première visite vraiment sérieuse, celle qui eut pour but de donner aux travaux une direction précise, remonte au 2 décembre de la même année : la dernière (c'était la trois cent quatre-vingt-dix-huitième) eut lieu le 10 décembre 1847. On peut donc dire que, pour l'unique satisfaction de léguer à l'Etat cet immense musée, Louis-Philippe a consacré presque une année entière de son règne à ordonner et à suivre pied à pied tous les travaux de restauration du palais de Versailles. L'Etat a recueilli ce legs en 1848, et, puisqu'il s'est chargé de l'apurement des comptes du roi, l'Etat sait aujourd'hui ce qu'a coûté à Louis-Philippe l'usufruit du palais de Versailles et de ses dépendances (*).

Comme le public ne saurait être trop tôt fixé sur ces questions d'histoire contemporaine, nous dirons tout de suite que les sommes

(*) Les deux Trianons sont compris dans les dépendances du palais de Versailles.

dépensées par le roi pour la création qu'il avait tant à cœur s'élèvent en bloc à 23,494,000 fr. (*).

Le roi ne croyait cependant pas avoir assez fait encore. De nouveaux plans avaient été dressés par son ordre pour compléter l'œuvre, dans un sens conforme au caractère particulier de son règne. La gloire militaire, les victoires des armées françaises sur terre et sur mer, occupaient la totalité des salles et des galeries du palais successivement ouvertes au public. Le roi voulut que des galeries nouvelles fussent consacrées à la gloire politique et aux vertus civiles. Déjà l'emplacement de ce musée nouveau était désigné dans la partie du palais qui s'étend parallèlement à la grande aile du midi, sur l'un des côtés de la rue de la Surintendance, lorsque la révolution de février vint opposer un fatal obstacle à la réalisation de cette patriotique pensée.

Enfin le roi n'aurait pas cru lui-même à l'achèvement de son œuvre, si la pensée créatrice du musée de Versailles n'avait pas été complétée par un grand travail historique, et si l'art de la gravure n'avait pas été appelé à rendre, par une reproduction fidèle, le nouveau musée accessible à ceux-là mêmes qui ne pouvaient venir l'admirer de tous les points de la France et de l'Europe. La plus grande partie du travail historique avait paru avant le 24 février 1848, sous le titre de *Galeries historiques du palais de Versailles* (**). Il avait été confié par le roi aux savantes recherches de M. A. Trognon, ancien précepteur de M. le prince de Joinville. L'impression était faite aux frais de la liste civile par l'imprimerie royale. Le roi n'a pas cessé de suivre de l'œil cette publication; il en a même écrit quelques pages. Neuf cent soixante exemplaires étaient gratuitement distribués, et chaque volume, aussitôt après avoir paru, était envoyé spécialement et sans exception à toutes les bibliothèques de France. Quant à l'œuvre de gravure, la liste civile n'en faisait pas directement les frais; le roi est seulement venu en aide à un habile éditeur, M. Gavard, au moyen d'une subvention totale de 1 million environ, consacrée bien moins à l'éditeur qu'à l'art de la gravure, aux artistes qui le cultivent, à toutes les industries qui s'y rattachent et aux nombreux ouvriers qu'elles font vivre (***). C'est ainsi que la résurrection de Versailles a été à la fois un accroissement du domaine de l'État, un encouragement pour les arts et une nouvelle source de prospérité pour le travail national.

Pendant que le palais de Versailles reprenait son ancienne splendeur, les autres monuments de la couronne avaient aussi leur part d'améliorations annuelles et d'embellissements progressifs. Le palais de Fontainebleau voyait renaître ses magnificences historiques : depuis le vestibule de saint Louis et les galeries de François 1er et de Henri II jusqu'à la galerie de Diane et au cabinet où Napoléon signa son abdication, toutes ses parties reprenaient une vie nouvelle sans rien perdre de la physionomie particulière à chaque époque.

Le palais de Saint-Cloud, ancienne propriété de la maison d'Orléans, acquise par Louis XVI et devenue depuis la résidence affectionnée de Napoléon; Saint-Cloud, ce témoin muet de la chute d'une première république et de deux monarchies, devenait, grâce à l'architecture et aux arts, plus digne des souvenirs qu'il rappelle (*).

Le roi n'avait jamais pu visiter le château de Pau, mais là était le berceau, là vivaient tous les souvenirs de son aïeul Henri IV; l'antique château fut restauré, à la grande joie des populations béarnaises.

Louis-Philippe ne se bornait pas d'ailleurs à honorer la France par des travaux d'art exécutés au sein du pays même : il voulut encore perpétuer un saint nom et de glorieux souvenirs en élevant à ses frais sur la terre étrangère un monument français. Par un article secret du traité de 1830 conclu à Tunis peu après la prise d'Alger, Hussein-Bey, oncle du bey actuel, s'était engagé de céder à la France, sur les ruines de Carthage, un emplacement pour y ériger un monument à la mémoire de saint Louis; mais la guerre sainte que les Arabes organisèrent contre nous, la prise de Tripoli par les Turcs, l'avènement d'Achmet au trône de Tunis, et certaines alliances hostiles à nos intérêts africains ne permirent pas de profiter de cette cession, et la firent même tomber dans l'oubli. La pensée nationale du gouvernement français, sous le roi Charles X, n'avait pas été perdue pour le roi Louis-Philippe : il la reprit dans une occasion favorable que lui fournit l'année 1840, et réclama l'exécution de l'engagement pris dix années auparavant par le gouvernement tunisien. M. de Lagau, nouvel agent du roi à Tunis, reçut bientôt l'ordre d'entamer une négociation qui amena immédiatement le bey à renouveler la promesse de 1830.

Cependant, pour élever un monument digne à la fois du saint Roi et de son descendant, le ministère n'avait pas, comme on dit en style de finances, de *crédit ouvert;* il fallait faire aux chambres une proposition spéciale. Ainsi qu'il arrive trop souvent, le ministère montrait de l'hésitation et prononçait le grand mot d'inopportunité. Le roi trancha la difficulté en déclarant qu'il se chargeait personnellement de la dépense. Peu de jours après, le roi confiait à un jeune architecte, M. Jourdain, la mission d'aller construire le monument sur le sommet de la colline qui domine les lieux où fut Carthage, et où la tradition veut que saint Louis ait rendu son âme à Dieu. Dès le 29 juillet 1840, M. de Lagau prit officiellement possession de tout le plateau de cette colline; le 25 août suivant, il posa la première pierre du pieux monument, et l'inauguration de la chapelle de saint Louis (**) put avoir lieu à pareil jour de l'année 1841, en présence d'une division navale qui voyait avec joie la croix du Christ reparaître, après six siècles, sur le point le plus apparent d'un rivage musulman.

Quelques jours avant cette solennité, le transport de la statue de saint Louis, destinée à la chapelle, avait été marqué par un incident digne d'intérêt. Le chariot construit à cette occasion n'ayant pu être mis en mouvement par douze chevaux de trait, le bey fit mettre à la disposition du chargé d'affaires de France trois cents *nizams*. On vit alors les fils des infidèles que saint Louis était venu combattre s'atteler à ce chariot et le conduire, tambour en tête, jusqu'au sommet du mont Louis-Philippe. Cet hommage rendu à l'un de nos plus grands rois produisit une telle impression sur les indigènes, qu'ils ne tardèrent pas à considérer la chapelle royale comme un *marabout* ou lieu d'immunités, et l'on a vu plus d'une fois des familles musulmanes menacées par des ennemis puissants aller dresser leurs tentes près de *la demeure du saint français*, pour y chercher une sécurité qu'elles y trouvent toujours. C'est qu'en effet le caractère de cet épisode des travaux ordonnés par le roi ne fut pas seulement d'avoir honoré dignement la mémoire de son héroïque aïeul, mais encore d'avoir fortifié l'influence française à Tunis. Grâce à cette

(*) Le tableau suivant en fait connaître le détail :

Entretien des bâtiments et du système des eaux et grosses réparations indispensables. . .	2,640,000	15,059,000 fr.
Travaux neufs et extraordinaires.	12,419,000	
Commandes, acquisitions et restaurations de peinture et de sculpture		6,625,000
Acquisition et restauration de mobilier.		1.810.000
Total. . .		26,494,000 fr.

Ce tableau ne comprend ni les frais de garde et de surveillance journalière du musée, du palais et de ses dépendances, ni les dépenses des potagers, orangeries, pépinières, parcs et jardins, dont l'ensemble s'est encore élevé, pendant dix-sept années et demie, à plusieurs millions.

(**) Neuf tomes, dont le sixième en deux volumes, avaient déjà reproduit la plus grande partie du musée de Versailles; le dixième tome, déjà commencé, devait être consacré aux portraits du règne de Louis XIV; le onzième, aux portraits des règnes de Louis XV, de Louis XVI et de la Révolution française; le douzième, aux portraits du Consulat, de l'Empire et des règnes de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe : le treizième, aux sculptures, et le quatorzième, aux résidences royales et aux plans; enfin un quinzième volume de supplément devait être réservé pour les galeries et les salles qui pourraient être ultérieurement construites.

(***) Pour donner une idée de l'étendue de ces divers encouragements, il suffira de dire que M. Gavard a payé, pour les trois éditions in-f°, in-4° et in-8° seulement des *Galeries historiques*, et sans y comprendre en rien les dépenses relatives aux parties détachées et publiées à part :

Au commerce de papier.	436.000 fr.
Aux imprimeurs et typographes	70.000
Aux imprimeurs en taille douce	292,000
Aux graveurs et aux dessinateurs environ. .	1.000.000
Total. . . .	1,818,000 fr.

(*) Les travaux de Fontainebleau et de Saint-Cloud ont été exécutés sous l'habile direction de M. Dubreuil, architecte du roi.

(**) Cette chapelle fut construite par M. Jourdain, d'après les plans de son vénérable maître, M. Fontaine, dont le nom est si honorablement lié, par ses travaux, aux règnes de Napoléon et de Louis-Philippe.

influence, l'épiscopat de Carthage a été rétabli, l'hôpital et le collége Saint-Louis se sont successivement élevés à l'ombre de la croix qui surmonte la chapelle, et les premiers pas ont été faits vers l'abolition de l'esclavage, qui a été décrétée depuis dans toute l'étendue de la régence.

L'ensemble des travaux ordonnés par le roi, pendant les dix-huit années de son règne, dans le service des bâtiments de la couronne, a exigé une dépense de près de 53 millions et demi; mais il importe de décomposer ce chiffre et de distinguer les dépenses d'entretien ordinaire, qu'on pouvait regarder comme obligatoires, des dépenses purement facultives, auxquelles le roi n'était pas tenu de pourvoir, qu'il pouvait ajourner, modifier ou supprimer entièrement, suivant les seules inspirations de sa volonté. En effet, c'est là qu'il faut chercher l'étendue de ses libéralités envers l'État et la mesure des calomnies dont il a été l'objet; nous poursuivrons successivement cette recherche dans toutes les parties de la dotation immobilière de la couronne.

(*La suite au numéro prochain.*)

Une indiscrétion, que l'on voudra bien nous pardonner, espérons-nous, et dont nos lecteurs nous sauront gré, sans doute, nous permet de leur offrir la lecture des vers qui suivent, et surtout de la lettre qui les accompagne. Pour nous, ce sera toujours une bonne fortune que de donner place dans nos colonnes à des lignes signées par l'illustre auteur de *Jocelyn*.

A MONSIEUR ALPHONSE DE LAMARTINE.

Pourquoi ne plus chanter, ô toi dont la voix tendre,
Comme un écho céleste, à nous, s'est fait entendre?
L'enthousiasme saint n'appartient-il qu'aux cieux?
Le poëte peut-il rester silencieux
Au milieu de ce monde, où l'esprit de la foule,
Non plus que la pierre qu'on foule,
Ne s'élève jamais pour regarder comment
L'étoile de la foi pâlit au firmament?.....

Quand tout penche, s'affaisse, et sur sa base tremble,
Ainsi qu'un nid d'oiseau dans les branches d'un tremble;
Quand le doute, qui glace, en flétrissant le cœur,
Sur les fronts les plus purs met un rire moqueur,
C'est à toi de verser sur nous la poésie,
Baptême de sainte ambroisie.....
Poëte, ignores-tu que l'accord de tes chants
Donne l'espoir aux bons, rend meilleurs les méchants?

Non! celui dont la voix sait porter sur la terre
L'espérance et la paix n'a point droit de se taire!
Le prophète inspiré, pour fuir sa mission,
En vain voulut quitter les remparts de Sion:
Le Seigneur l'arrêta dans sa marche égarée! —
Israël à la voix sacrée
Se réveilla, surpris du long sommeil des morts,
Qui déjà dans son âme étouffait les remords.

A toi, poëte, à toi, dans un noble délire,
A faire résonner les cordes de ta lyre;
A ramener vers Dieu tous ces hommes souffrants,
Qui, sans foi, sans amour, ici-bas vont errants.
Enfants déshérités du bonheur de la vie,
Dans la route par eux suivie,
Jamais un chant divin, les guidant à sa voix,
Ne leur montra le port, poëte, que tu vois.....

A toi donc à chanter pour calmer la souffrance;
Pour jeter sur nos fronts un rayon d'espérance;
Pour éclairer parfois l'ombre épaisse des nuits;
Pour consoler la terre, et surmonter les bruits
Que notre humanité, ne sachant où se prendre,
Trop haut, trop souvent fait entendre:
Chante pour nous montrer un plus bel avenir
Que le temps doit donner aux siècles à venir!

C. MICHAELS, fils.

3 mars 1851.

Voici la réponse adressée par le poëte à M. C. Michaëls, à Bruxelles.

Monsieur,

La poésie n'est plus un chant pour moi: ce ne peut plus l'être dans ces temps d'agitation où tout citoyen doit veiller dans l'arène à la paix de son pays et de son foyer. L'action aussi est une poésie; c'est le poëme des hommes mûrs. A vous, monsieur, qui avez la jeunesse, la liberté, le plaisir et le devoir, de chanter vos rêves et vos sympathies. Je suis heureux d'avoir une part de bienveillance dans votre souvenir, et je vous envoie en retour mes vœux sincères pour votre talent et ma vive reconnaissance pour votre poésie.

LAMARTINE.

Paris, 15 mars 1851.

MONUMENT FUNÉRAIRE

DE LA COMTESSE LEICESTER, D'APRÈS UN BAS-RELIEF DE J. GIBSON, DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LONDRES.

Ce remarquable monument d'affection conjugale se trouve dans l'église du petit mais pittoresque village de Longford dans le comté de Derby.

Il fut érigé par le très-honorable Edward Ellice à la mémoire de sa seconde femme, fille du comte d'Albermarle et descendante de Thomas Coke, premier comte de Leicester, si connu par la célébrité qu'il acquit comme agronome dans le comté de Norfolk.

Le groupe que nous reproduisons ici forme la partie supérieure du monument, dont la partie inférieure, qui est plane, à l'exception des côtés, porte une inscription. Le sujet choisi par l'artiste a rapport à la mort de la comtesse. Il représente un ange qui porte un enfant et qui conduit la mère vers la porte du ciel. Au-dessus de sa tête brille l'étoile de l'espérance. L'idée n'en est pas tout à fait nouvelle. Mais la manière dont M. Gibson l'a traitée est saisissante de beauté et d'éloquence. Cette dernière qualité se fait remarquer d'une manière plus particulière dans l'expression des deux figures principales, dans la calme bégninité de l'ange et dans la confiance pleine de foi de la mère. L'une et l'autre de ces figures, quoiqu'elles soient amplement drapées, sont extrêmement aériennes. Le mouvement des étoffes est agencé de manière qu'il en résulte une légèreté à laquelle l'art a rarement atteint.

Il y a quelque chose de si souverainement touchant dans la commémoration de ce départ pour l'éternité et dans le langage de l'ensemble de ce bas-relief, que le panégyrique le plus développé n'y suppléerait pas. Cette œuvre transporte notre esprit et notre cœur à une phase de l'histoire de la mort, bien postérieure à celle où le temps aura effacé cette épitaphe sculptée et où seront oubliés les noms de ceux qui l'ont dressée. Elle est de celles qui restent non-seulement comme monuments d'art proposés à l'admiration des critiques, mais comme des exemples de l'affection et du respect des vivants pour ceux que la tombe leur a enlevés.

(*Voir la planche jointe à notre feuille précédente.*)

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

LA VENTE SACEGHEM.

Le tournois mémorable qui s'est livré le 3 et le 4 juin dans la salle des ventes publiques, laissera de bien curieux souvenirs parmi les amateurs de tableaux. Jamais peut-être œuvres d'art n'avaient atteint des prix aussi exorbitants. La célèbre vente de la galerie du feu roi de Hollande n'avait pas, malgré sa réputation européenne, présenté ce caractère d'enthoussiame et de frénésie. On sortait de là, étourdi, enivré, stupéfait.

Le paysage d'Hobbema, — les deux Moulins, — a été adjugé à 78,500, les frais de la vente ajoutés, total près de 80,000 fr. C'est un prodige!

L'Intérieur de Van Ostade, 58,600, plus 10 p. c. additionnels.

La Sainte-Thérèse de Rubens, petit tableau de 65 centimètres de hauteur tout au plus, a été vendue 22,600 fr., plus les 10 p. c. additionnels.

Les deux Portraits de Rubens, homme et femme, 11,500 fr.

Le petit Mieris, une figure seule, grandeur de 31 centimètres, 27,200 fr.

Le Gonzalès Coques, 10,000 fr.

Le petit Paul Potter, paysage-esquisse, 1,600 fr.

Intérieur rustique de Van Ostade, 2,950 fr.

Le Wouwerman, Halte de chasseurs, 17,600 fr.

Le petit Winants, 5,100 fr.

Une petite Marine, de Van de Velde. 7,300 fr.

Une Vue de ville, de Jean Vanderheyden, 8,000 fr.

Le Jean Steen, 2,000 fr.

Le Jordaens n'a été qu'à 1,075 fr.

Le Desportes, 1,225 fr.

Et un tableau attribué à Crayer, un Saint-Sébastien, 115 fr. seulement.

Le temps nous manque pour nommer les acquéreurs. Nous les ferons connaître une autre fois.

—

Il y avait la semaine dernière chez M. Stevens, une réunion plus nombreuse encore qu'à l'exposition Van Saceghem.

C'est un Christ de Decamps qui avait attiré chez M. Stevens tout ce que Bruxelles compte de peintres, de sculpteurs, de gens de goût, de monde artiste; et, en vérité, cela valait la peine; l'originalité de l'œuvre est frappante. Bien qu'elle choque plus ou moins pour son allure les idées reçues, ou les préjugés adoptés; qu'elle soit en contradiction, peut-être, avec les conventions du style habituel par la peinture religieuse, elle porte l'empreinte d'un cachet saisissant, elle possède un style particulier, une expression puissante; il y a de l'élan, de la vie surtout. L'exécution est du reste d'une force inouïe, et la scène est très-dramatiquement conçue. Poëme heurté à la façon de Shakspeare bien plus qu'une peinture raphaëlienne, il n'y faut pas chercher la pureté de l'école d'Ingres; mais il y faut admirer une hardiesse de conception et de faire, une vérité historique, toute terre à terre, qui élèvent la scène et impressionnent le spectateur à cause de cette vérité même.

Le Christ vient d'être livré pour être crucifié. Après avoir été fouetté, les soldats du gouverneur le prennent, l'emmènent dans le prétoire, assemblent autour de lui toute la cohorte, et après l'avoir dépouillé de ses habits, ils le couvrent d'un manteau d'écarlate, lui mettent une couronne d'épines sur la tête, un roseau dans la main droite, signes de la royauté; puis, fléchissant le genou devant lui, ils se moquent en lui disant : *Roi des Juifs, je te salue.* Tel est le sommaire du passage de la passion que M. Decamps a représenté.

Le Christ est assis devant un des piliers du prétoire; couvert du manteau écarlate, la poitrine découverte et à demi saignante, ses deux bras tombent tranquillement, ses mains se posent simplement sur ses genoux. Calme, immobile, dans une attitude de résignation, toute la pensée de l'œuvre est écrite dans l'expression profonde de la tête, dans ces deux yeux nageant dans la pénombre, d'où s'exhalent la douleur et la réflexion, dans ces deux larmes coulant silencieuses le long de ces joues affaissées. Autour du Christ tout s'agite; la raillerie, le rire forcé, les génuflexions ironiques, les gestes injurieux, les soufflets et jusques aux crachats à la figure. Le grand prêtre est au milieu d'un groupe, les bras ouvers, la tête relevée, riant d'un rire insultant et forcé qui lui fait ouvrir une bouche rosée et montrer des dents blanches comme celles d'une femme. Entouré de ses acolytes dont quelques-uns montrent du doigt le patient. il appuie sur eux ses membres gras et arrondis de peur que sa gaîté simulée ne le fatigue. A son côté se tient une jeune enfant, la seule qui, par son éloquente tristesse, sympathise avec le Christ malheureux. Des hommes se prosternent, et par un semblant de respect baisent le bas de la robe du condamné. Tout respire l'ironie, la rudesse populaire et cette férocité que possède le peuple dans tous les siècles et dans toutes les nations, les jours de révolutions politiques ou religieuses.

Comme composition, M. Decamps a exécuté une page remarquable d'ordonnance et de mouvement. Le mélange des types que présentait Jérusalem sous la domination romaine y est heureusement observé. Et c'est à cela qu'est dû une partie du cachet pittoresque et vrai dont l'artiste a su frapper son tableau. Il y a sur la gauche un groupe composé de soldats et d'une espèce de berger arabe dont les profils sauvages, et puissamment caractérisés, se détachent en noir sur le blanc du mur. Ce groupe-là est admirablement campé, le dessin en est d'une hardiesse singulière et d'une éloquente vigueur. Quant à la figure du Christ, elle est empreinte d'un sentiment qu'une école plus sévère envierait, ainsi que la simplicité et le jet naturel des draperies.

En somme, le tableau de M. Decamps, par son allure originale et par sa force d'exécution, mérite d'être étudié; nos artistes ont eu le bon esprit de ne pas laisser s'envoler cet oiseau de passage sans lui rendre hommage, sans lui payer le tribut de leur appréciation, avant que la Hollande possède ce morceau capital du premier coloriste de l'école française.

—

— L'un de nos peintres les plus estimés, M. Joseph Stevens, vient d'être l'objet d'une distinction flatteuse de la part du gouvernement français, qui lui a acheté le beau tableau qu'il avait exposé au salon de Paris de 1851, le *Supplice de Tantale.*

—

Les travaux d'appropriation des salles destinés à l'exposition triennale des beaux-arts qui aura lieu à Bruxelles au mois d'août prochain, sont en cours d'exécution. Déjà les charpentiers ont envahi la cour du musée de l'industrie et dénormes pièces de bois dressent de tous côtés leurs têtes altières autour de la statue du prince Charles de Lorraine de M. Jehotte. Nous suivrons attentivement ces travaux et nous tiendrons nos lecteurs au courant de leur achèvement; mais voici toujours quelques explications préalables :

Les six galeries formant le local de l'Exposition présenteront un développement d'environ quatre mille mètres. On a jugé cet espace suffisant pour y placer tous les objets d'art attendus, même en supposant que les plus larges prévisions, quant à leur nombre, se trouvent justifiées.

Les bâtiments provisoires seront en communication avec ceux du palais de l'industrie, de manière à ce que le public, après avoir parcouru les salles de l'Exposition, puisse visiter successivement, sans quitter le même édifice, le musée de l'industrie, la galerie des tableaux anciens, les collections d'histoire naturelle et la bibliothèque royale.

Outre la circulaire qu'elle envoie à tous les artistes jouissant d'une certaine réputation pour les engager à envoyer de leurs œuvres à l'Exposition, la commission directrice adresse, dans le même but, des invitations spéciales aux sommités de l'art dans les différents pays. Elle espère, par cette démarche, attirer des hommes de grand mérite, dont les ouvrages n'ont pas encore figuré dans nos Expositions et qui ne sont connus en Belgique que de réputation. Si l'initiative prise à cet égard par la commission produit les effets qu'elle espère, il en résultera deux avantages, qui seront : 1° de rendre l'Exposition plus brillante qu'aucune de celles qui ont précédé, et d'attirer par conséquent un grand concours de visiteurs; 2° de fournir à ceux de nos jeunes artistes qui n'ont pas voyagé l'occasion de connaître et de comparer entre elles les diverses écoles modernes, en les voyant représentées par leurs chefs. Il serait fort intéressant de voir ainsi dans une même galerie des spécimens du talent des peintres les plus remarquables de la France, de Munich, de Dusseldorf, de Berlin, de Londres, etc.

La question du transport des objets d'art envoyés à l'Exposition par les artistes étrangers a encore occupé la commission directrice. Voici comment elle a été résolue, sauf ratification du ministre. Le gouvernement accordera à tous les exposants, sans exception, la franchise complète du port sur le territoire belge. Pour les artistes célèbres dont on désire vivement attirer les productions, il sera fait exceptionnellement quelque chose de plus. Ils n'auront rien à payer ni pour l'envoi, ni pour le retour de leurs œuvres. Ces frais seront supportés par le budget de l'Exposition. L'on a calculé avec raison que ce privilége accordé aux hommes d'un mérite hors de ligne serait loin d'être onéreux, attendu que plus l'Exposition offrira d'intérêt, plus elle attirera de visiteurs étrangers, et plus on verra s'élever les recettes des jours réservés.

—

Dessins. — Notre deuxième feuille contient un dessin de Warnots d'après un bas-relief de Gibson statuaire anglais; celle-ci renferme une de ces délicieuses planches échappées au crayon de Madou dans le temp où cet artiste célèbre exécutait ces ravissantes compositions qui ont si solidement établi sa réputation.



WULLMAN SCULP^T

RENAISSANCE, XIIIE ANNÉE

L'INFANTE D'ESPAGNE

ET LE SCEPTRE DE LA VIERGE DE NOTRE-DAME DE BON-SECOURS.

Les grands seront toujours grands, les princes toujours princes, — en dépit des révolutions et des révolutionnaires qui font tout ce qu'ils peuvent pour les anéantir. On aura beau vouloir faire baisser la tête à l'aristocratie, la courber sous le niveau égalitaire, l'aristocratie la relèvera toujours et reprendra constamment le dessus, parce qu'elle porte en soi un principe, une essence, un *je ne sais quoi*, qui attirent. On la reconnaîtra toujours à son langage, à ses habitudes policées, à sa manière de porter ses sabots — si elle est un jour forcée de se réfugier de nouveau sous le toit du cultivateur ou sous la blouse de toile de l'ouvrier.

Nous disons cela pour arriver à cette conclusion : c'est que les grands font les choses autrement que les autres : l'intention n'est peut-être pas meilleure quelquefois ; mais toujours est-il qu'ils les font plus carrément, plus amplement, plus généreusement, avec une grâce plus parfaite. Donc, une aristocratie quelconque est nécessaire, parce qu'avec elle c'est la richesse et que la richesse est le salaire de l'ouvrier, le bien-être du pauvre, la prospérité publique. Avec la richesse, les arts, le commerce et l'industrie fleurissent; avec le nivellement, c'est la misère, c'est le désordre, c'est le chaos! — Dieu nous préserve de tout ceci et de beaucoup d'autres choses encore !...

L'Infante d'Espagne, mue par un de ces sentiments pieux, par un de ces instincts généreux qui ne se retrouvent que chez les grands, vient de faire don à l'église *Notre-Dame de Bon-Secours* d'un sceptre magnifique en or ciselé et orné de pierres fines. Ce joyau est destiné à la Vierge, patrone de la Confrérie instituée dans cette église par l'aïeule de Son Altesse, l'Infante Isabelle-Eugénie. C'est pour consacrer le souvenir de cette fondation que l'Infante s'est fait inscrire elle-même sur les listes de la Confrérie, et c'est en mémoire de sa réception qu'elle a fait ce don.

Dans le siècle de mensonge et de clinquant au milieu duquel nous vivons, une petite bourgeoise, que la vanité aurait entraînée vers le même but, se serait dit, — à part soi : — Comment! donner un bijou de 3,500 francs à une Confrérie, mais c'est une duperie ; pour ce prix-là j'aurai un très-beau cachemire de l'Inde ! Puis on fait si bien le faux aujourd'hui!... personne, d'ailleurs, n'en saura rien... — Et elle aurait poussé l'égoïsme de l'orgueil jusqu'à commander un de ces bijoux machiavéliques qui trompent l'avarice des maris et les yeux des lapidaires les mieux exercés.

L'Infante d'Espagne a dit au contraire à son bijoutier, qui lui faisait remarquer que ces sortes de présents se faisaient *souvent en faux* : — « *Non, Mme Janssens* (*), *je désire que tout soit en or et pierres fines, je ne veux pas donner à la Vierge ce que je ne porterais pas moi-même.* » — Paroles charmantes, où se révèlent non-seulement la grandeur d'âme, la noblesse des sentiments, mais encore la grandeur de la race.

Il en est de même pour toutes choses : « je tiens, a dit encore l'Infante à Mme Janssens, à ce que tout ce que j'achète chez vous soit fait en Belgique. » Ce sont de ces nuances délicates dans la manière de voir qui établissent de suite les différences que nous signalons. Ma petite bourgeoise de tout à l'heure aurait *ordonné* que l'on fît venir tout exprès de Paris. C'eût été un peu plus faux, un peu plus cher, mais, en revanche, un peu moins aristocrate, tout en voulant le paraître cependant.

Voilà pourquoi les nains seront toujours des nains, les sots toujours des sots.

Ce qui peut rendre encore plus piquante l'indiscrétion que nous commettons, — indiscrétion dont nous demandons pardon d'avance à Son Altesse, — c'est que le dessin du joyau offert à la Vierge de *Notre-Dame de Bon-Secours* a été fait et composé par l'Infante elle-même. C'est là un curieux chapitre de plus à ajouter à ceux que nous avons déjà publiés sur *les rois et les princes artistes*.

Peut-être un jour entamerons-nous le chapitre des révélations à l'endroit des talents artistiques de la princesse Isabelle-Ferdinande ; mais pour aujourd'hui soyons discrets : il en est de certaines révélations comme de certaines fleurs, on ne les doit toucher qu'avec la précaution de la sensitive, dans la crainte de les profaner.

J. A. L.

(*) Janssens Boembeke, 4, rue de la Madeleine, à Bruxelles.

CURIOSITÉS ET ANECDOTES

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DE L'ART EN BELGIQUE.

(*Cinquième article.*)

—

HISTOIRE DE SAINTE DYMPNE D'IRLANDE.

Il n'y a pas d'histoire plus populaire dans la Campine anversoise que celle de sainte Dympne. A peine si, dans cette partie de la province, vous trouvez un village où l'on ne vous raconte une légende et où l'on ne vous montre un objet d'art dont la vierge irlandaise ne soit l'héroïne ou l'objet. On sait, par les *Acta Sanctorum* et par le naïf récit de Gazet, l'histoire de cette sainte, dont la fête se célèbre le 15 mai. En voici le résumé. Dympne, fille d'un roi d'Irlande, était païenne et se fit secrètement initier aux vérités du christianisme par un vénérable prêtre nommé Gerberne, qui lui conféra le baptême. Autant elle était chaste et pieuse, autant son père était abandonné à toutes les mauvaises passions, dont elle-même ne tarda pas à devenir l'objet. Aussi elle n'eut bientôt plus de salut que dans la fuite. Alors elle prit le parti de s'échapper du palais paternel, avec son confesseur et un ménestrel du roi, accompagné de sa femme. Les fugitifs abordèrent à Anvers et se refugièrent dans la Campine où ils s'établirent au hameau de Zammel, voisin du village de Gheel. Ils y avaient passé trois mois dans les prières et dans toutes les pratiques de la piété, quand le roi, ayant appris la route qu'ils avaient suivie, se mit à leur recherche. Il débarqua à Anvers d'où il envoya des émissaires dans tout le pays. Deux d'entre eux étant arrivés à Westerloo et descendus dans une hôtellerie, l'hôtesse refusa l'argent qu'ils lui offrirent pour payer leur dépense, disant que c'était monnaie étrangère dont elle ignorait la valeur et qu'elle en avait de semblable déjà dont elle ne pouvait se défaire. Interrogée sur la manière dont elle l'avait obtenue, elle répondit qu'elle la tenait d'une jeune princesse étrangère qui s'était établie dans le voisinage avec un prêtre et qui se pourvoyait chez elle des provisions dont elle avait besoin. Cette réponse mit les émissaires du roi sur les traces de sa fille. Il accourut bientôt lui-même et massacra Dympne et son pieux compagnon. Les corps des martyrs furent abandonnés aux animaux sau-

vages, mais les villageois voisins les recueillirent et les mirent pieusement en terre. Longtemps après on les exhuma, et les reliques de sainte Dympne furent déposées à Gheel où on les conserve encore aujourd'hui dans une chapelle qui lui est consacrée et dont la construction est due à la famille des seigneurs de Mérode, comte de Westerloo et baron de Gheel.

Telle est l'histoire de cette sainte dont on retrouve partout les traces dans la Campine.

Dans la chapelle qui lui est dédiée, à Gheel, nous avons vu son admirable autel en bois sculpté, en forme de tryptique. C'est un ouvrage dû à quelque maître inconnu du xve siècle. Il représente une infinité de scènes tirées de la vie de sainte Dympne, et disposées chacune dans une petite niche travaillée à jour, posée sur une console et surmontée d'un baldaquin, dans le style ogival fleuri. Rien de plus naïf et de plus joli que ces petites scènes, qui malheureusement sont fortement endommagées dans certaines parties et où l'on remarque en plusieurs endroits les coups de sabre que les républicains de 1794 y ont donnés. Ce monument, car c'est un véritable monument d'art, peut être considéré comme une des plus intéressantes reliques de la sculpture belge, contemporaine des Van der Weyden et d'Hemling. Il serait à désirer que la commission royale pour la conservation des monuments songeât à le faire restaurer et le confiât à la main habile à laquelle nous devons les précieuses sculptures des stalles de la cathédrale d'Anvers.

Outre l'autel de la chapelle de Gheel, il y a, dans la Campine, un autre monument non moins intéressant, élevé à la mémoire de sainte Dympne. Celui-ci se trouve à l'abbaye de Tongerloo et se compose de six tableaux peints vers la fin du xve siècle et attribués à Quinte Metsys. Rien n'est plus naïf ni mieux inspiré que ces six scènes empruntées à l'histoire de la patronne de Gheel. Une des plus curieuses est celle où l'hôtesse de Westerloo refuse la pièce d'argent irlandaise que les émissaires du père de sainte Dympne lui offrent en payement de la dépense qu'ils ont faite. Ce motif est rendu avec une inconcevable simplicité. Mais ce qui ajoute un intérêt de plus à ce panneau, c'est que l'hôtellerie, sur la façade de laquelle on lit ces mots tracés en lettres gothiques *In den Ketel*, au-dessous d'un chaudron suspendu à un bras de fer en guise d'enseigne, existe encore en partie à Westerloo, où nous l'avons vue portant encore aujourd'hui la même enseigne, mais peinte sur bois et accompagnée d'une inscription en lettres modernes.

LES TABLEAUX DE VAN DYCK A SAVENTHEM.

On sait que ce peintre, ayant résolu, en 1620, d'après les conseils de Rubens, d'entreprendre un voyage en Italie, pour se livrer, sur les lieux mêmes, à l'étude des grands maîtres des différentes écoles de cette éternelle patrie des arts, s'arrêta brusquement à Saventhem, petit village situé entre Bruxelles et Louvain. On raconte qu'il y fut retenu par une passion que lui avait inspirée une jeune fille de cet endroit. Cette tradition n'a plus pour preuve aujourd'hui que le tableau de Van Dyck que possède l'église de Saventhem et qui représente saint Martin partageant son manteau entre deux pauvres. Rappelons ici, en passant, que la composition de ce bel ouvrage est empruntée en entier à un tableau de Rubens, auquel le jeune peintre avait beaucoup travaillé peu de temps avant son départ d'Anvers, et qui, connu par la gravure de Chambers, fait aujourd'hui partie de la collection de la reine d'Angleterre. Les révélations faites par le condamné Janssens, dans un récent procès que nous avons vu se dérouler devant la cour d'assises du Brabant, nous ont appris quel danger cette production a couru, et que lui et ses complices avaient formé le projet de l'enlever de l'église où elle est conservée. Ce n'est pas la première fois que Saventhem a couru risque d'être dépouillé de son tableau. En 1750, le conseil de fabrique de l'église de ce village vendit le Saint-Martin à un riche amateur de La Haye, nommé Hoet, au prix de quatre mille florins de Brabant; mais au moment où l'acquéreur se disposait à l'enlever, tout le village courut aux armes, entoura l'église, refusa de laisser partir la précieuse toile et força l'amateur hollandais à la retraite. Une scène à peu près pareille se répéta en 1806. Un détachement de soldats français, commandés par le lieutenant Barbier Valbone, qui était lui-même peintre de portraits, avait été envoyé pour s'emparer du tableau que réclamait la galerie impériale du Louvre. Les braves paysans se levèrent de nouveau en masse et accoururent, armés de fourches et de fléaux, pour défendre l'œuvre d'art qui fait leur gloire. Leur courage et leur contenance furent tels, qu'ils tinrent le détachement en échec jusqu'à ce qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles. Toute résistance étant devenue impossible, le tableau fut enlevé et transporté à Paris, où il resta au Louvre jusqu'en 1815, époque à laquelle il fut restitué à l'église de Saventhem. Outre cet ouvrage, l'église de ce village possédait une autre production de Van Dyck, laquelle est infiniment moins connue. Elle représentait la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux et recevant les hommages du roi-prophète, de saint Jean et de sainte Catherine. On dit que la tête de sainte Catherine est le portrait de la jeune paysanne dont la beauté avait arrêté Van Dyck à Saventhem, la tête de David le portrait de son père, la tête de la Vierge celle de sa mère, et, enfin, que l'artiste s'est peint lui-même en saint Jean. Ce tableau que les experts du musée du Louvre évaluèrent, en 1815, au prix de quinze mille francs, fait encore aujourd'hui partie de la même galerie. Il a été gravé par Kralow, et il en existe deux répétitions, dont l'une se trouve dans le cabinet de sir Alexandre Baring en Angleterre, et dont l'autre se voit dans la collection du roi de Prusse. La peinture que possède le Louvre est évidemment la pièce originale. Mais comment est-elle entrée dans ce musée et par quelle route a-t-elle passé pour y arriver depuis son départ de Saventhem? voilà ce que nos recherches n'ont pas réussi à éclaircir. Toujours est-il que Descamps, qui publia, en 1754, ses *Vies des Peintres flamands*, dit, dans la biographie de Van Dyck, qu'il ignore par qui ce tableau a été enlevé du village brabançon et en quel lieu il se trouvait à l'époque où cet écrivain fit son voyage artistique dans les Pays-Bas.

QUELQUES DÉTAILS PEU CONNUS SUR VAN DYCK.

Personne n'ignore la grande faveur dont ce peintre a joui auprès du roi Charles Ier d'Angleterre. Non-seulement ce prince lui fit donner un logement dans le bâtiment des Blackfriars à Londres, non-seulement il lui conféra, le 5 juillet 1632, les honneurs de la chevalerie, non-seulement il le traita avec une bonté qui était presque de la familiarité, mais encore il voulut déterminer lui-même le prix des portraits que notre artiste eut à faire en si grand nombre pour le roi et pour l'aristocratie anglaise. Selon Smith, ce prix était de cent livres sterling pour un portrait en pied, et de cinquante pour un portrait à mi-corps. Selon Horace Walpole, le prix était de soixante livres et de quarante seulement, ce qui, du reste, était fort honnête vu le peu de temps que Van Dyck mettait à ce genre d'ouvrages, car ce taux dépasse de beaucoup les cent florins *par diem* que Rubens stipulait ordinairement pour ses tableaux. Dans les archives royales d'Angleterre, on trouve une note très-curieuse du comte de Pembroke, chambellan de Charles Ier, sur les sommes payées au peintre pour plusieurs portraits faits par lui pour la cour de ce prince. Il en a été publié un extrait dans le Catalogue raisonné de Smith (4e partie, page XXV. Note).

Nous venons de dire que le roi traitait Van Dyck en véritable ami. Il voulut même, pour l'attacher davantage à l'Angleterre, le marier à une dame appartenant à l'aristocratie des trois royaumes, et lui choisit pour femme Marie Ruthven, fille du comte de Gowry, l'un des plus nobles seigneurs de l'Écosse. De cette union Van Dyck n'eut qu'une fille, qui épousa plus tard un gentilhomme attaché à la garde à cheval du roi Charles II et nommé Stepney. Elle fut la grand'mère du poëte George Stepney, qui est connu dans la diplomatie anglaise pour avoir rempli plusieurs missions importantes. Descamps, à qui nous avons déjà eu l'occasion de reprocher un si grand nombre d'erreurs, se trompe en disant que Van Dyck perdit sa fille et ne lui survécut pas longtemps. Car, ce peintre étant mort en 1641 et cette fille étant née après l'an 1633, il est impossible qu'elle ait pu se marier à l'âge de sept ans, et cependant son mariage avec Stepney est bien positivement prouvé par des actes irrécusables. La veuve de Van Dyck se remaria avec Richard Pryse, baronnet, dont elle n'eut point d'enfant.

On a souvent écrit que Van Dyck mourut pauvre, grâce au train royal qu'il avait mené et surtout aux dépenses énormes qu'il avait faites en cherchant, avec un alchimiste, la pierre philosophale. « Il

vit, en peu de temps, s'évaporer avec le creuset l'or qu'il avait créé avec son pinceau, » dit Descamps. Il est vrai de dire que notre peintre était d'une générosité et d'une magnificence extrêmes, qu'il étalait un luxe rare, qu'il avait des équipages superbes, qu'il tenait table ouverte, que sa compagnie se composait des plus grands et des plus riches seigneurs de Londres, et que sa maison ressemblait plutôt à un palais qu'à la demeure d'un artiste. Il est vrai aussi que son laboratoire alchimique engloutit des sommes importantes. Mais il est prouvé qu'il ne mourut pas aussi pauvre qu'on le prétend, et qu'il laissa une fortune considérable à sa veuve et à sa fille Justine-Anne. Il légua aussi à une fille illégitime qu'il avait à Anvers, une somme de quatre mille livres sterling, qui équivaut à plus de cent mille francs. Il fit d'autres legs à ses exécuteurs testamentaires, et enfin il ordonna qu'il fût donné, après sa mort, une somme de trois livres sterling à chacun des pauvres de sa paroisse, ce qui résulte des recherches faites par George Vertue dans les registres du collége des pauvres de Londres.

Van Dyck mourut, dans sa résidence des Blackfriars, le 9 décembre 1641. Il fut enterré avec une pompe extraordinaire dans l'ancienne église de Saint-Paul, où son tombeau fut placé à côté de celui de Jean de Gand. Nous n'avons pas besoin de mentionner les vers qui furent composés en son honneur par le poëte anglais Cowley.

LA BARQUE DE VILVORDE ET LES QUATRE SAISONS DE DAVID TENIERS.

Parmi les tableaux de David Teniers le jeune, il y en a quatre dont l'histoire est assez curieuse pour être rapportée ici. On sait que ce peintre avait sa campagne à Perck, près de Vilvorde, et qu'il y passait une grande partie de l'année. Cependant ses fonctions de peintre et de professeur de peinture de l'archiduc Don Juan d'Autriche, gouverneur général des provinces belges, le forçaient à venir fréquemment à Bruxelles, Ces voyages, il avait l'habitude de les faire par la barque établie sur le canal qui relie cette ville à Vilvorde. Un jour, le peintre, ayant remarqué, dans la grande cabine de ce bâtiment, quatre panneaux qui paraissaient disposés tout exprès pour recevoir des peintures, engagea, en badinant, le patron à y placer des tableaux. Celui-ci répondit qu'il ne demandait pas mieux, pourvu que l'artiste consentît à les lui faire pour rien. Teniers se piqua d'amour-propre, et s'engagea à les faire. Telle fut l'origine des quatre tableaux dont nous parlons et qui représentent les quatre saisons, peintes sur cuivre. Ils furent placés dans la barque, dont ils firent, pendant longtemps, l'ornement et l'orgueil. Mais peu à peu ils se couvrirent de poussière et de fumée, si bien qu'au bout de quelques années ils eurent disparu sous la croûte noire et sale qui s'y établit. Et ainsi ils ne tardèrent pas à être oubliés. La barque étant devenue trop vieille et se trouvant trop délabrée pour continuer son service, malgré les réparations successives qui y avaient été faites, le propriétaire la vendit. Elle fut démolie, et les tableaux furent achetés par un marchand de cuivre. Celui-ci remarqua que les plaques étaient couvertes de peintures et les revendit avec un important bénéfice à un connaisseur, qui ne manqua pas de les lancer dans le commerce. Il nous a été impossible de les suivre à travers les mains des différents acquéreurs qui en obtinrent successivement la possession. Nous nous bornerons donc à dire que ces quatre tableaux parurent en 1825 à la vente de M. Lapeyrière à Paris, où ils furent achetés au prix de trente mille francs par M. Emmerson de Londres, qui les céda, quelques jours plus tard, à M. Erard, de Paris, pour trente-huit mille francs. Après 1830, la collection de M. Erard ayant été mise en vente, ils furent vendus pour la somme de 40 mille francs.

LES TROIS MANIÈRES ET LA DERNIÈRE DENT DE DAVID TENIERS.

Les connaisseurs qui ont étudié plus spécialement, dans ses tableaux, le talent de ce maître, s'accordent à lui reconnaître trois manières bien distinctes. Les ouvrages qu'il produisit jusqu'à l'âge de trente ans appartiennent à la première, dans laquelle domine surtout l'emploi des tons bruns. A cette époque de sa vie, il adopta sa seconde manière, qui se distingue par un coloris beaucoup plus clair et plus argentin ; c'est vers 1647 qu'il fournit ses productions les plus estimées. Dans sa dernière période, il eut un pinceau faible et indécis, et sa couleur moins transparente tourna vers les tons jaune-brun.

Le dernier ouvrage de ce maître (qui mourut à l'âge de quatre-vingts ans) représente un homme de loi dans son cabinet, au milieu de ses livres et de ses parchemins. On raconte que, pendant qu'il était occupé à le peindre, sa dernière dent lui tomba.

—Eh ! dit-il à sa sœur en plaisantant et en lui montrant la dent tombée, j'ai employé, toute ma vie, du noir d'ivoire pour mes tableaux. Il m'en manque précisément, mais voici de quoi en faire.

DENIS CALVART.

Nous avons eu souvent l'occasion de parler des erreurs commises par Descamps à l'endroit des artistes flamands. Voici autre chose qu'une erreur, c'est-à-dire une omission. Et encore quelle omission! celle d'un nom qui vaut mieux, à coup sûr, que cinquante autres accueillis par lui dans sa lourde compilation, car ce nom est celui de Denis Calvart. On sait que cet artiste naquit à Anvers en 1565. Il est plus généralement connu dans l'histoire de l'art, sous le nom de Denis le Flamand (Dionisio Fiamingo), qui lui fut donné à Bologne où il alla étant fort jeune encore. Fontana et Sabattini étaient deux peintres célèbres alors dans l'école de cette ville. Calvart étudia d'abord sous ces artistes, puis il alla se perfectionner par l'étude des ouvrages de Raphaël à Rome, où il dessina et peignit beaucoup d'après ce maître. Il revint ensuite à Bologne, et y ouvrit une école, où, selon Lanzi, historien de la peinture italienne, se formèrent cent trente-sept professeurs de peinture, parmi lesquels plusieurs excellèrent dans leur art. Il joignait à une grande intelligence de la perspective le mérite d'un dessinateur correct et agréable. Il possédait, en outre, l'art et le sentiment du coloris, selon le goût de ses compatriotes ; qualités qui l'ont fait regarder par les Bolonais comme un restaurateur de leur école, laquelle allait en décadence. Parmi les tableaux de Calvart, ceux auxquels Lanzi attribue le plus de célébrité, sont le Saint-Michel, de l'église de San-Petronio, et le Purgatoire, de celle des Grâces ; ouvrages dont les meilleurs peintres de l'école des Carraches avouent qu'ils ont profité, ainsi que de quelques autres du même auteur. Les deux chefs-d'œuvre sur lesquels repose plus solidement encore la gloire de Denis Calvart, sont Guido Reni et l'Albane, qui furent ses disciples. Il mourut à Bologne en 1612, et fut enterré aux Servites, où son épitaphe a été recueillie par Marcello Oretti, qui l'a insérée dans ses *Memorie*.

HENRI DE BLES.

Nous ne possédons que très-peu de détails sur la biographie de ce peintre belge. Tout ce que nous en savons se borne aux maigres données que Van Mander nous a fournies. Lanzi nous apprend quelque chose de plus sur notre paysagiste wallon, qui est plus connu en Italie sous le nom de *Civetta* (Chouette), parce qu'il introduisait toujours cet oiseau dans ses tableaux. Évidemment c'est par une double erreur que cet écrivain fait naître Henri de Bles en Bohême, en 1590, tandis qu'il vit le jour à Bovignes sur la Meuse aux environs de l'an 1490. Mais il nous apprend un fait intéressant en nous disant que notre peintre habita longtemps l'État vénitien. Il continue en ces termes : « Outre ce qu'on voit de lui à Venise, dans le genre des paysages, et qui conserve encore un peu de la gravité des anciens, il peignit pour San-Nazzaro de Brescia une Nativité de Jésus-Christ, d'un style qui, à l'égard de la composition, se rapproche de celui de Bassano. Son ton général tire sur le bleu, et ses têtes ont un caractère qui a quelque chose d'étranger. J'ai vu, en outre, de ses tableaux de cabinet qu'il a peuplés de petites figures fantastiques, de celles qu'on appelle chimères et fantômes, et dans lesquelles il montra beaucoup d'originalité. D'après Giovanni Paolo Lomazzo, auteur du *Teatro della pittura*, Henri de Bles serait mort à Ferrare.

A. V. H.

RÈGLEMENT

POUR

L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUXARTS DE 1851.

Le *Moniteur* publie le règlement suivant, arrêté par M. le ministre de l'intérieur, en date du 2 juillet :

§ 1er. *De l'ouverture de l'Exposition et de l'envoi des objets.*

Art. 1er. L'Exposition générale des objets d'art de 1851 commencera le 15 août et se fermera le 31 octobre.

Elle est ouverte aux productions des artistes vivants, belges ou étrangers.

Art. 2. Les objets envoyés à l'Exposition doivent être adressés à la *commission directrice de l'Exposition générale des Beaux-Arts, à Bruxelles*, et être accompagnés d'une lettre indiquant exactement le nom et le domicile de l'artiste, ainsi que l'explication à insérer au catalogue.

Art. 3. La commission directrice prend à sa charge les frais de transport sur tout le territoire belge, tant pour l'aller que pour le retour. Les colis expédiés de l'étranger doivent être affranchis jusqu'à la frontière belge.

Art. 4. Nul objet d'art n'est reçu après le 23 juillet.

Cependant les objets qui auront figuré à l'Exposition universelle de Londres, dans la section des beaux-arts, seront admis après cette date, dans le cas où cette Exposition serait fermée avant le 1er octobre.

§ 2. *Du jury d'admission et du jury de placement.*

Art. 5. Le jury d'admission est formé du président de la commission directrice et de sept membres pris dans son sein et désignés par elle.

Art. 6. Le jury de placement est nommé par tous les artistes dont les œuvres ont été admises, et comprend cinq peintres dont au moins deux d'histoire, deux sculpteurs, un architecte et un graveur.

Art. 7. Chaque artiste, qui enverra ses œuvres à l'Exposition, joindra à la lettre mentionnée à l'art. 2, sous une enveloppe spéciale fermée et signée par lui, un bulletin contenant neuf noms d'après la classification établie ci-dessus.

Les bulletins des artistes dont les œuvres ne seraient pas admises, seront anéantis.

Les autres bulletins seront ouverts dans une séance publique de la commission qui aura lieu le 26 juillet, à midi, au Musée. Il est procédé immédiatement à leur dépouillement. Les artistes qui ont eu le plus grand nombre de suffrages sont proclamés membres du jury. En cas de parité des voix, le plus âgé l'emporte.

Art. 8. La commission directrice donne sur-le-champ connaissance du résultat du scrutin aux membres élus. En cas de non-acceptation, l'artiste nommé est remplacé par celui qui le suit dans l'ordre du nombre des voix.

Art. 9. Le jury d'admission commence ses opérations le 26 juillet, pour les finir au plus tard le 31 du même mois.

Art. 10. Le jury d'admission est chargé de l'examen des objets d'art présentés à l'Exposition. Il admet ceux qu'il juge dignes d'y figurer.

Il ne reçoit que des tableaux, statues, bas-reliefs, dessins, gravures, ciselures et lithographies.

Il refuse toute copie, tout tableau, dessin ou lithographie sans cadre, ainsi que tout objet qui aura déjà paru dans une exposition publique à Bruxelles.

Les gravures et lithographies ne sont admises que lorsqu'elles sont envoyées directement par leurs auteurs. Les autres objets n'appartenant plus à leurs auteurs ne sont pas reçus qu'autant qu'il soit produit une autorisation écrite de ceux-ci.

Le jury décide, en outre, s'il y a lieu de refuser l'admission de quelque objet d'art pour des causes autres que celles énumérées ci-dessus.

Art. 11. Le jury de placement entre en fonctions le 1er août.

Art. 12. Le placement des objets doit être terminé, au plus tard, le 14 août. Dès qu'il est achevé, il est déclaré définitivement arrêté, et mention en est faite au procès-verbal. A partir de ce moment, nul objet ne peut plus être déplacé.

Art. 13. Le jury de placement est dissous de plein droit, le jour de l'ouverture de l'Exposition.

§ 3. *Du jury des récompenses.*

Art. 14. Le jury des récompenses est composé des membres du jury de placement, auxquels le gouvernement, s'il le juge convenable, adjoindra quatre membres nommés directement par lui.

Art. 15. Le jury des récompenses est spécialement chargé d'adresser au gouvernement des propositions pour les achats, les médailles et les encouragements.

§ 4. *Des achats, des médailles et des encouragements.*

Art. 16. Le jury des récompenses signale, s'il y a lieu, au gouvernement les ouvrages d'un mérite remarquable dont il estime que l'acquisition peut être proposée pour le compte de l'Etat, et il indique le prix.

Art. 17. Nulle acquisition ne peut être proposée à seul titre d'encouragement.

Art. 18. Il est décerné une médaille aux artistes qui ont fait preuve du talent le plus distingué.

Cette médaille est en or.

Art. 19. La médaille en or ne peut être accordée aux artistes qui ont obtenu la décoration de l'Ordre de Léopold ou la médaille de 1re classe à l'une des expositions précédentes de Bruxelles.

Art. 20. Il peut être accordé des indemnités pécuniaires aux jeunes artistes belge qui, notamment dans les genres de la peinture et de la sculpture, auront exposé des œuvres dignes d'encouragement.

Art. 21. Il ne peut être accordé d'indemnité pour un ouvrage vendu.

Art. 22. Le ministre de l'intérieur fait connaître au jury la somme qui peut être affectée aux indemnités.

Le chiffre de chaque indemnité proposée ne peut excéder mille francs ni être inférieur à deux cents francs.

Art. 23. Le jury des récompenses transmet ses propositions au ministre de l'intérieur, avant le 15 septembre.

Art. 24. la proclamation des achats et des récompenses se fera dans une séance publique.

§ 5. *De l'exposition des objets.*

Art. 25. Pendant toute la durée de l'Exposition, personne n'y est admis que moyennant une rétribution d'un franc.

Toutefois, l'entrée est gratuite le dimanche et pendant les journées de septembre de midi à quatre heures.

Art. 26. Il sera délivré des cartes d'entrée permanentes, au prix de dix francs, aux personnes qui en feront la demande à la commission directrice.

Les cartes permanentes emportent avec elles le droit d'assister à l'ouverture solennelle de l'Exposition, ainsi qu'à la séance de proclamation des récompenses.

Art. 27. Les artistes exposants, les membres de la commission directrice et ceux des deux jurys, reçoivent une carte d'entrée personnelle pour toute la durée de l'Exposition.

Art. 28. Les cartes, mentionnées aux deux articles précédents, doivent porter la signature de l'intéressé. Comme moyen de contrôle, un registre sur lequel les porteurs de ces cartes seront tenus de signer, sera déposé à l'entrée des salons.

Art. 29. A l'exception des personnes que leurs fonctions y appellent, nul ne peut être admis au salon avant le jour d'ouverture.

Les artistes ne sont admis à vernir leurs tableaux ou à laver leurs ouvrages de sculpture en marbre que le jour même de l'ouverture

du salon, depuis le lever du soleil jusqu'à la dernière demi-heure qui précède cette ouverture.

Art. 30. Nul objet ne peut être retiré de l'Exposition avant le 31 octobre.

Art. 31. Les artistes doivent retirer leurs ouvrages dans le délai d'un mois, à partir du jour de la clôture de l'Exposition. Ils peuvent désigner leurs mandataires ou les voies de transport par lesquelles ils désirent que les objets leur soient renvoyés.

DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Art. 32. Lors du dépouillement des bulletins, les enveloppes sont détruites immédiatement après leur ouverture. Toutefois, il est tenu note des artistes qui ont envoyé des bulletins.

Art. 33. Les bulletins ne sont ouverts et dépouillés qu'après avoir été réunis et comptés.

Si une enveloppe contient deux ou plusieurs bulletins, ils sont tous anéantis. Mention en est faite au procès-verbal.

Art. 34. Chaque jury nomme son président et son secrétaire.

Art. 35. Les jurys ne délibèrent que si les deux tiers au moins de leurs membres sont présents.

Les décisions des jurys sont prises à la majorité absolue des voix des membres présents. En cas de partage, la proposition est censée rejetée.

Toutefois, en ce qui concerne le jury d'admission, lorsqu'il y a partage ou lorsque la majorité pour le refus ne se compose que d'une voix, la commission directrice tout entière est appelée à délibérer.

Art. 36. Nul artiste faisant partie de l'un des jurys ne peut prendre part ni être présent aux délibérations ou aux votes qui le concernent personnellement. Il est fait au procès-verbal mention expresse de son abstention.

Art. 37. Les membres du jury prennent l'engagement de garder le secret sur les opinions, les propositions et les votes de leurs collègues, ainsi que sur le résultat négatif du scrutin, auquel pourrait avoir donné lieu la proposition d'un achat, d'une récompense ou d'un encouragement.

Art. 38. Les artistes qui veulent se servir de l'intermédiaire de la commission directrice pour la vente de leurs œuvres font connaître les prix qu'ils en demandent. En cas de vente, la commission opère une retenue de 3 p. c. au profit de la caisse centrale des artistes belges.

Art. 39. Les frais de l'Exposition, y compris les achats d'objets exposés, sont couverts par des allocations du gouvernement et de l'administration communale et par les autres ressources offertes par l'Exposition elle-même. Les dépenses sont soumises à l'approbation préalable du ministre de l'intéreur, auquel il en est ensuite rendu compte.

LE MUSÉE DE VERSAILLES.

(DOCUMENTS HISTORIQUES.)

(Suite et fin.)

Le chiffre total des dépenses dans les palais et bâtiments du domaine royal se décompose ainsi qu'il suit :

Entretien ordinaire et grosse réparation. .	19,800,000 fr.
Travaux extraordinaires et facultatifs. . .	33,615,000 (*)

Cette somme de 33,600,000 fr. est une de celles dont le roi a gratifié l'Etat dans un seul des services de la liste civile, et nous employons ici le mot propre, car il n'est pas une seule des dépenses représentées par ce chiffre qui n'ait eu pour objet une amélioration ou un accroissement dans les bâtiments domaniaux de la couronne, et qui par là n'ait profité au fonds même de la propriété.

Ce n'est pas tout : sur les fonds que le roi allouait chaque année à la direction des musées, les palais et leurs collections s'enrichissaient d'un grand nombre de tableaux, de sculptures et d'objets d'art. Tout cela devenait immédiatement, pour parler le langage du droit, *immeuble par destination*. L'art. 7 de la loi de 1832 sur la liste civile statuait en effet « que tous les monuments et objets d'art que le roi placerait dans les maisons royales aux frais de la couronne, seraient et demeureraient dès ce moment propriété de la couronne.» Ce nouvel accroissement du domaine de l'Etat a donné lieu à une dépense de plus de 10 millions et demi.

Les parcs et les jardins ont eu aussi leur part dans les travaux extraordinaires et facultatifs ordonnés par le roi. Indépendamment de tous les frais d'entretien, il a consacré plus de 1,560,000 fr. à les améliorer et à les embellir.

Parler ici des forêts de la couronne, c'est de nouveau regarder en face une des accusations les plus violentes, les plus acharnées qui aient poursuivi le roi dans les dix dernières années de son règne. Ces accusations peuvent se résumer ainsi : le mode de jouissance auquel étaient soumis les cent trois mille six cent quarante-quatre hectares composant les forêts domaniales enrichissait illégalement la couronne d'un revenu fort supérieur à celui qu'ils auraient dû produire. Le ministère des finances procède déjà depuis longtemps à une grande enquête sur cette grave question. Une commission, composée de notabilités de l'assemblée législative, du conseil d'Etat et de l'administration des finances, se livre, sous la présidence d'un magistrat éminent, à l'examen de ce mode de jouissance et de ses résultats. Attendons avec confiance : le triomphe de la vérité et la confusion des calomniateurs n'en seront que plus éclatants et plus complets. Pour ceux toutefois qui se laissent étourdir par de violentes clameurs, pour ceux qui ont pu croire de bonne foi que le roi Louis-Philippe avait tiré des forêts de la couronne un revenu abusif, nous consignons ici un fait bien simple : de 1831 à 1847, le revenu des forêts de la couronne a été inférieur de plus de 8 pour 100 au revenu des forêts de l'Etat, en comparant entre elles les forêts situées dans les mêmes départements et en partant de bases identiques. En 1849, après la réunion du domaine royal à celui de l'Etat, les anciennes forêts de la couronne ont, au contraire, rapporté un peu plus que les anciennes forêts de l'Etat. La conclusion à tirer de ce double fait est assurément claire et décisive.

Les forêts de la couronne ont d'ailleurs reçu de Louis-Philippe des améliorations considérables ; nous indiquerons les plus importantes en les résumant ensuite par le chiffre total qui les représente. Un des premiers soins du roi, en 1832, fut d'interdire les coupes annuelles qui détruisaient périodiquement l'ombre déjà trop rare dans les bois de Boulogne et de Vincennes. Cette interdiction fut absolue dans la première de ces deux promenades et partielle seulement dans la seconde. Le roi avait coutume d'appeler ces deux forêts les *parcs de Paris*, et il voulut qu'elles fussent soignées et traitées comme les parcs royaux. A Boulogne surtout, l'aménagement ne consista plus qu'en quelques éclaircies destinées à favoriser la croissance des taillis en futaie. Grâce à ces dispositions arrêtées par le roi en personne, le bois de Boulogne donnait chaque année 12,000 fr. de produit en regard d'une dépense de 31,000 fr.

(*) TABLEAU DES DÉPENSES EXTRAORDINAIRES ET FACULTATIVES ORDONNÉES PAR LE ROI DANS LES BATIMENTS DE LA COURONNE.

Dépenses par détail du 1er janvier 1831 au 24 février 1848.

Dépenses en bloc pendant les cinq derniers mois de 1830.	346,885 fr.	50 c.
Palais des Tuileries.	5,281,410	38
Palais du Louvre.	1,507,967	87
Palais-Royal.	1,408,667	14
A reporter. . .	8,544,930	89
Report . . .	8.544,930	89 fr.
Palais de Versailles, Trianon et dépendances, service des eaux de Versailles	12.118,278	39
Palais de Compiègne	409,510	28
Palais de Saint-Cloud et dépendances . . .	4,157,624	54
Palais de Meudon	557,374	11
Palais de Fontainebleau et dépendances. . .	3,431,914	68
Château de Pau.	562,899	42
Chapelle de Saint-Louis, près Tunis. . . .	218,389	56
Palais de l'Elysée-Bourbon	30,840	81
Manufactures royales	546,870	70
Bâtiments divers	1,592,849	18
Bâtiments forestiers.	1,433,022	80
Total. . . .	33,615,095 fr.	16 c.

Dans l'ensemble des forêts, de 1831 à 1848, le roi a fait planter ou semer 8,800 hectares, receper et repiquer 1,330 hectares des anciens tirés des chasses. C'était donc comme une forêt nouvelle de plus de dix mille hectares que le roi faisait sortir du sol pour en doter, à l'aide de sacrifices actuels, l'avenir du domaine de la couronne. C'était plus de quatorze fois le bois de Boulogne, plus de deux fois et demie les bois de Senart, de Vincennes et de Boulogne réunis; c'était une fois et demie la forêt de Coucy; c'était presque autant que la forêt de Compiègne tout entière.

Les routes de toute nature que Louis-Philippe a fait exécuter dans les forêts de la couronne constituent un admirable ensemble. Le mode de percement adopté par le roi assurait à la fois l'agrément des promeneurs et les facilités de l'exploitation. Un grand nombre de routes forestières furent pavées ou macadamisées à grand frais; à Compiègne spécialement, le roi en a fait empierrer quarante kilomètres ou dix lieues (*).

Le roi complétait ainsi par des travaux à la portée des populations rurales répandues sur la surface de six départements (Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Loiret, Oise et Aisne) l'immense atelier qu'il avait ouvert à la fois dans toutes les parties de la dotation de la couronne, au profit des intelligences élevées et des misères laborieuses.

Après avoir couvert les forêts de plantations nouvelles, après les avoir sillonnées de routes d'agrément ou d'exploitation, il restait encore à en assurer la conservation par un système plus complet de postes forestiers mieux coordonnés entre eux (**). Tous ces travaux d'améliorarion (***), profitables seulement pour l'avenir, ont occasionné une dépense totale de 4,150,000 fr. Les simples frais d'administration et d'entretien pendant le même espace de temps ont dépassé 25 millions (****).

Maintenant que nous pouvons réunir tous les éléments dont se composait l'ensemble des dépenses de la liste civile dans le domaine de la couronne, il devient facile de traduire en un chiffre la dette morale de l'État nu-propriétaire envers l'usufruitier royal. Indépendamment d'une dépense de plus de 105 millions, au moyen de laquelle le roi a largement pourvu à la conservation et à l'entretien de ce domaine, il y a consacré, en travaux d'embellissement et d'amélioration entièrement facultatifs, la somme de 48,770,000 fr., dont voici le détail :

Bâtiments de la couronne . . .	35,615,000 fr.
Domaines	1,560,000
Décoration des palais et collections.	10,500,000
Forêts	2,715,000 (*****).
Acquisitions ou dons de terrains.	380,000
Total. . .	48,770,000 fr.

(*) On ne lira pas sans intérêt le résumé général des travaux de cet immense réseau établi aux frais du roi sur toutes les forêts de la couronne.

Première catégorie. Nombre total des chemins forestiers de toute nature ouverts, prolongés ou redressés 701
Longueur totale . . . . . . 917,100 mètres,
ou 229 lieues environ.

Deuxième catégorie. Nombre de chemins vicinaux restaurés ou redressés, en tout ou en partie, aux frais du roi. . 129
Longueur totale. . . . . . 157,200 mètres,
ou 39 lieues environ.

En tout, 830 chemins restaurés et complétés sur une étendue de 1,074,300 mètres, ou 269 lieues environ.

(**) De 1831 à 1848, le roi fit construire dix-sept corps de garde, soixante-six postes forestiers, et agrandir vingt et un autres postes : ce fut encore une dépense de 1,433,000 francs dont l'Etat recueillera tous les fruits.

(***) Nous n'avons pas dû nous étendre davantage sur les travaux forestiers ordonnés par le roi; cependant nous ne saurions abandonner ce sujet sans mentionner encore, au moins pour mémoire, la belle école d'arboriculture et de sylviculture qui a été fondée au centre du bois de Boulogne par les soins de M. le baron de Sahune, conservateur des forêts de la couronne pendant seize ans.

(****) Aux dépenses faites volontairement par le roi dans l'intérêt public exclusivement, il convient d'ajouter encore l'abandon gratuit de trois hectares 46 ares 19 centiares du parc de Neuilly pour la construction des fortifications, qu'on peut évaluer à . . . . 200,000 fr.,
et l'acquisition de divers terrains et servitudes, faite au nom de la couronne et de l'Etat, sur les fonds personnels du roi, ci . 200,000 fr.

(*****) Les dépenses extraordinaires faites aux frais de la liste civile dans les forêts de la couronne ont coûté 4,150,600 fr., ainsi que nous l'avons établi; mais, comme déjà nous avons porté au compte des améliorations faites dans les bâtiments de la couronne une somme de 1,433,006 fr., dépensée en constructions forestières, nous avons dû, pour ne pas faire de double emploi, la retrancher du compte des dépenses d'amélioration des forêts dans le tableau général des sacrifices faits par le roi.

C'est donc une somme de plus de 48 millions et demi que le roi a dépensée en sus des obligations de l'usufruit dans la partie immobilière de la dotation de la couronne; c'est une somme de plus de 48 millions et demi dont la libéralité de Louis-Philippe a gratifié la nation, quand il avait le choix et le pouvoir de l'employer pour son avantage particulier; c'est une somme de plus de 48 millions et demi que l'État devrait à Louis-Philippe, si le nu-propriétaire comptait avec l'usufruitier.

Et cependant, quinze mois après la révolution de février, alors que les passions commençaient à s'amortir, alors que l'État devait bien connaître toute la valeur du legs qu'il avait recueilli, le gouvernement faisait prendre sur les biens du domaine privé une hypothèque de 25 millions pour représentation du tort que ce prince aurait fait au domaine de l'État. On obéissait ainsi aux suggestions d'une tactique parlementaire qui voulait être habile; on faisait acte de complaisance pour les violences d'une partie de l'opposition, tout en conservant l'arrière-pensée de rendre plus tard hommage à la justice et à la vérité; mais n'est-ce pas ainsi qu'on égare et qu'on pervertit l'opinion publique? L'opinion ne se rend pas compte des subtilités d'une tactique dont elle ne reçoit pas la confidence, et quand elle voit les premiers fonctionnaires de l'État proclamer par une décision solennelle que le roi tant accusé d'avoir dilapidé les ressources de la France, a bien pu en effet les détourner à son profit, elle ne doute pas, elle commence par croire. Plus tard, ceux-là mêmes qui ont favorisé cette croyance sans la partager perdront toute autorité pour la détruire, et ils trouveront la punition d'une première faiblesse dans l'impuissance même d'en maîtriser les résultats.

Louis-Philippe ressentit non pas le mal, mais bien plutôt l'injure qui lui était faite, et cependant il sut, comme toujours, imposer silence à la juste amertume de ses sentiments. « Ils semblent prendre à tâche, » m'écrivait-il à ce sujet, « de me faire regretter tout l'argent que j'ai employé à embellir et à augmenter le domaine qui a fait retour à l'État; mais ils auront beau s'y donner du mal, ils ne parviendront pas à me faire repentir du bien que je leur ai fait. »

Pour nous qui ne dominons pas de si haut la calomnie, pour nous qui avons des devoirs à remplir, non pas envers nous-même, mais envers une grande mémoire, nous nous placerons en face des calomniateurs et nous leur dirons en résumant la première partie de notre travail :

Vous avez accusé Louis-Philippe d'astuce et de déloyauté; ses correspondances les plus intimes vous ont répondu.

Vous avez accusé Louis-Philippe d'égoïsme et d'avarice; sa sollicitude pour d'augustes infortunes et sa munificence prodigue envers plusieurs de vos amis vous ont répondu.

Vous avez accusé Louis-Philippe d'avidité dans la question des dotations; il vous a répondu en se montrant dans les conseils de son gouvernement roi constitutionnel bien plus que père de famille.

Vous avez accusé Louis-Philippe d'avoir dilapidé le domaine de la couronne; il vous a répondu en dotant volontairement l'État de 48 millions et demi dont vos amis ont pris possession en 1848 au nom de la république.

LE COMTE DE MONTALIVET.

(Extrait de la *Revue des Deux-Mondes*.)

VENISE.

Nous empruntons aux *Mémoires d'Outre-Tombe* les quelques lignes suivantes, écrites par M. de Chateaubriand. Il sera curieux de savoir de quelle manière le grand écrivain comprend l'architecture, en général, et celle de Venise en particulier, ainsi que de connaître son opinion sur l'origine de l'ogive.

On peut, à Venise, se croire sur le tillac d'une superbe galère à l'ancre, sur le *Bucentaure*, où l'on vous donne une fête et du bord duquel vous apercevez à l'entour des choses admirables. Mon auberge, l'Hôtel de l'Europe, est placée à l'entrée du grand canal, en face de la *Douane de mer*, de la *Giudeca*

et de *Saint-Georges-Majeur*. Lorsqu'on remonte le grand canal entre les deux files de ses palais, si marqués de leurs siècles, si variés d'architecture, lorsqu'on se transporte sur la *grande* et la *petite* place, que l'on contemple la basilique et ses dômes, le palais des doges, les *procurazie nuove*, la *Zecca*, la Tour de l'Horloge, le beffroi de Saint-Marc, la colonne du Lion, tout cela mêlé aux voiles et aux mâts des vaisseaux, au mouvement de la foule et des gondoles, à l'azur du ciel et de la mer, les caprices d'un rêve ou les jeux d'une imagination orientale n'ont rien de plus fantastique. Quelquefois Cicéri peint et rassemble sur une toile, pour les prestiges du théâtre, des monuments de toutes les formes, de tous les temps, de tous les pays, de tous les climats ; c'est encore Venise.

Ces édifices surdorés, embellis avec profusion par Giorgion, Titien, Paul Véronèse, Tintoret, Jean Bellini, Paris, Bordonne, les deux Palma, sont remplis de bronzes, de marbres, de granits, de porphyres, d'antiquités précieuses, de manuscrits rares ; leur magie intérieure égale leur magie extérieure ; et quand, à la clarté suave qui les éclaire, on découvre les noms illustres et les nobles souvenirs attachés à leurs voûtes, on s'écrie avec Philippe de Comines : « C'est la plus triomphante cité que j'aie jamais vue ! »

Et pourtant ce n'est plus la Venise du ministre de Louis XI, la Venise épouse de l'Adriatique et dominatrice des mers : la Venise qui donnait des empereurs à Constantinople, des rois à Chypre, des princes à la Dalmatie, au Péloponèse, à la Crète ; la Venise qui humiliait les Césars de la Germanie et recevait à ses foyers inviolables les papes suppliants ; la Venise de qui les monarques tenaient à honneur d'être citoyens, à qui Pétrarque, Pléthon, Bessarion léguaient les débris des lettres grecques et latines sauvées du naufrage de la barbarie ; la Venise qui, république au milieu de l'Europe féodale, servait de bouclier à la chrétienté ; la Venise, *planteuse de lions*, qui mettait sous ses pieds les remparts de Ptolémaïs, d'Ascalon, de Tyr, et abattait le croissant à Lépante ; la Venise dont les doges étaient des savants et les marchands des chevaliers ; la Venise qui terrassait l'Orient ou lui achetait ses parfums, qui rapportait de la Grèce des turbans conquis ou des chefs-d'œuvre retrouvés ; la Venise qui sortait victorieuse de la ligue ingrate de Cambrai ; la Venise qui triomphait par ses fêtes, ses courtisanes et ses arts, comme par ses armes et ses grands hommes ; la Venise à la fois Corinthe, Athènes et Carthage, ornant sa tête de couronnes rostrales et de diadèmes de fleurs.

Ce n'est plus la même cité que je traversai lorsque j'allais visiter les rivages témoins de sa gloire ; mais, grâce à ses brises voluptueuses et à ses flots argentés, elle garde un charme : c'est surtout au pays en décadence qu'un beau climat est nécessaire. Il y a assez de civilisation à Venise pour que l'existence y trouve ses délicatesses. La séduction du ciel empêche d'avoir besoin de plus de dignité humaine ; une vertu attractive s'exhale de ces vestiges de grandeur, de ces traces des arts dont on est environné. Les débris d'une société qui produisit de telles choses, en vous donnant du dégoût pour une société nouvelle, ne vous laissent aucun désir d'avenir. Vous aimez à vous sentir mourir avec tout ce qui meurt autour de vous ; vous n'avez d'autre soin que de parer les restes de votre vie à mesure qu'elle se dépouille. La nature, prompte à ramener de jeunes générations sur des ruines comme à les tapisser de fleurs, conserve aux races les plus affaiblies l'usage des passions et l'enchantement des plaisirs.

Venise ne connut point l'idolâtrie ; elle grandit chrétienne dans l'île où elle fut nourrie loin de la brutalité d'Attila. Les descendantes des Scipions ; les Paule et les Eustochie, échappèrent, dans la grotte de Bethléem, à la violence d'Alaric. A part de toutes les autres cités, fille aînée de la civilisation antique sans avoir été déshonorée par la conquête, Venise ne renferme ni décombres romains, ni monuments des Barbares. On n'y voit point non plus ce que l'on voit dans le nord et l'occident de l'Europe, au milieu des progrès de l'industrie : je veux parler de ces constructions neuves, de ces rues entières élevées à la hâte, et dont les maisons demeurent ou non achevées, ou vides. Que pourrait-on bâtir ici ? de misérables bonges qui montreraient la pauvreté de conception des fils auprès de la magnificence du génie des pères ; des cahutes blanchies qui n'iraient pas au talon des gigantesques demeures des Foscari et des Pésaro. Quand on avise la truelle de mortier et la poignée de plâtre qu'une réparation urgente a forcé d'appliquer contre un chapiteau de marbre, on est choqué ; mieux valent les planches vermoulues barrant les fenêtres grecques ou moresques, les guenilles mises sécher sur d'élégants balcons, que l'empreinte de la chétive main de notre siècle.

Que ne puis-je m'enfermer dans cette ville en harmonie avec ma destinée, dans cette ville des poètes, où Dante, Pétrarque, Byron passèrent ! que ne puis-je achever d'écrire mes Mémoires à la lueur du soleil qui tombe sur ces pages ! L'astre brûle encore dans ce moment mes savanes floridiennes et se couche ici à l'extrémité du grand canal. Je ne le vois plus ; mais, à travers une clairière de cette solitude de palais, ses rayons frappent le globe de la Douane, les antennes des barques, les vergues des navires et le portail du couvent de Saint-Georges-Majeur. La cour du monastère, changée en colonne de rose, se réfléchit dans les vagues ; la façade blanche de l'église est si fortement éclairée, que je distingue les plus petits détails du ciseau. Les enclôtures des magasins de la *Giudeca* sont peintes d'une lumière titienne ; les gondoles du canal et du port nagent dans la même lumière. Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une belle femme qui va s'éteindre avec le jour : le vent du soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée par toutes les grâces et tous les sourires de la nature.

Venise, septembre 1833.

ARCHITECTURE VÉNITIENNE. — ANTONIO. — L'ABBÉ BETIO ET M. GAMA. — SALLES DU PALAIS DES DOGES. — PRISONS.

« A Venise, en 1806, il y avait un jeune signor Armani, traducteur italien ou ami du traducteur du *Génie du Christianisme*. Sa sœur, comme il disait, était *nonne monaca*. Il y avait un juif allant à la comédie du grand Sanhédrin de Napoléon et qui reluquait ma bourse ; plus M. Lagarde, chef des espions français, lequel me donna à dîner : mon traducteur et sa sœur, le juif du Sanhédrin, ou sont morts ou n'habitent plus Venise. A cette époque, je demeurais à l'hôtel du Lion-Blanc, près Rialto ; cet hôtel a changé de lieu. Presque en face de mon ancienne auberge est le palais Foscari, qui tombe. Arrière toutes ces vieilleries de ma vie ! j'en deviendrai fou à force de ruines : parlons du présent.

J'ai essayé de peindre l'effet général de l'architecture de Venise ; afin de me rendre compte des détails, j'ai remonté, descendu et remonté le grand canal, vu et revu la place Saint-Marc.

Il faudrait des volumes pour épuiser ce sujet. *Le fabbriche piu cospicue di Venezia* du comte Cicognara fournissent le trait des monuments, mais les expositions ne sont pas nettes. Je me contenterai de noter deux ou trois des agencements les plus répétés.

Du chapiteau d'une colonne corinthienne se décrit un demi-cercle dont la pointe descend sur le chapiteau d'une autre colonne corinthienne : juste au milieu de ces styles s'en élève une troisième, même dimension et même ordre ; du chapiteau de cette colonne centrale partent à droite et à gauche deux épicycles dont les extrémités se vont aussi reposer sur les chapiteaux d'autres colonnes. Il résulte de ce dessin que les arcs, en se coupant, donnent naissance à des ogives au point de leur intersection (*), de sorte qu'il se forme un mélange charmant de deux architectures : du plein cintre romain et de l'ogive arabe ou gothique orientale. Je suis ici l'opinion du jour, en supposant l'ogive arabe gothique ou *moyen âge* d'origine ; mais il est certain qu'elle existe dans les monuments dits cyclopéens : je l'ai vue très-pure dans les tombeaux d'Argos (**).

Le palais du Doge offre des entrelacs reproduits dans quelques autres palais, particulièrement au palais Foscari : les colonnes soutiennent des cintres ogives ; ces cintres laissent entre eux des vides : entre ces vides l'architecte a placé deux rosaces. La rosace déprime l'extrémité des deux ellipses. Ces rosaces, qui se touchent par un point de leur circonférence dans la façade du bâtiment, deviennent des espèces de roues alignées sur lesquelles s'exalte le reste de l'édifice.

Dans toute construction la base est ordinairement forte ; le monument diminue d'épaisseur à mesure qu'il envahit le ciel. Le palais ducal est tout juste le contraire de cette architecture naturelle : la base, percée de légers portiques que surmonte une galerie en arabesques endentées de quatre feuilles de trèfle à jour, soutient une masse carrée presque nue : on dirait d'une forteresse bâtie sur des colonnes ou plutôt d'un édifice renversé, planté sur son léger couronnement et dont l'épaisse racine serait en l'air.

Les masques et les têtes architecturales sont remarquables dans les monuments de Venise. Au palais Pésaro, l'entablement du premier étage, d'ordre dorique, est décoré de têtes de géants ; l'ordre ionique du second étage est enlié de têtes de chevaliers qui sortent horizontalement du mur, le visage tourné vers l'eau : les uns s'enveloppent d'une mentonnière, les autres ont la visière à demi baissée ; toutes ont des casques dont les panaches se recourbent en ornements sous la corniche. Enfin au troisième étage, à l'ordre corinthien, se montrent des têtes de statues féminines aux cheveux différemment noués.

A Saint-Marc, bosselé de dômes, incrusté de mosaïques, chargé d'incohérentes dépouilles de l'Orient, je me trouvais à la fois à Saint-Vital de Ravenne, à Sainte-Sophie de Constantinople, à Saint-Sauveur de Jérusalem, et dans ces moindres églises de la Morée, de Chio et de Malte : Saint-Marc, monument d'architecture bizantine, composite de victoire et de conquête élevé à la croix, comme Venise entière est un trophée. L'effet le plus remarquable de son architecture est son obscurité sous un ciel brillant ; mais aujourd'hui, 10 septembre, la lumière du dehors, émoussée, s'harmoniait avec la basilique sombre. On achevait les quarante heures ordonnées pour obtenir du beau temps. La

(*) Il est clair à mes yeux que l'ogive, dont on va chercher si loin l'origine prétendue mystérieuse, est née fortuitement de l'intersection des deux cercles de plein cintre : aussi la trouve-t-on partout. Des architectes n'ont fait dans la suite que la dégager des dessins dans lesquels elle figurait.

(**) Voyez la note précédente.

ferveur des fidèles, priant contre la pluie, était grande; un ciel gris et aqueux semble la peste aux Vénitiens.

Nos vœux ont été exaucés : la soirée est devenue charmante; la nuit, je me suis promené sur le quai. La mer s'étendait unie ; les étoiles se mêlaient aux feux épars des barques et des vaisseaux ancrés çà et là. Les cafés étaient remplis ; mais on ne voyait ni Polichinelles, ni Grecs, ni Barbaresques; tout finit. Une madone fort éclairée au passage d'un pont, attirait la foule : de jeunes filles à genoux disaient dévotement leurs patenôtres; de la main droite elles faisaient le signe de la croix, de la main gauche elles arrêtaient les passants. Rentré à mon auberge, je me suis couché et endormi au chant des gondoliers stationnés sous mes fenêtres.

J'ai pour guide Antonio, le plus vieux et le plus instruit des ciceroni du pays : il sait par cœur les palais, les statues et les tableaux.

Le 11 septembre, visite à l'abbé Betio et à M. Gamba, conservateurs de la bibliothèque; ils m'ont reçu avec une extrême politesse, bien que je n'eusse aucune lettre de recommandation.

En parcourant les chambres du palais ducal, on marche de merveilles en merveilles. Là se déroule l'histoire entière de Venise peinte par les plus grands maîtres : leurs tableaux ont été mille fois décrits.

Parmi les antiques, j'ai, comme tout le monde, remarqué le groupe du Cygne et de Léda, et le Ganimède dit de Praxitèle. Le cygne est prodigieux d'étreinte et de volupté; Léda est trop complaisante. L'aigle de Ganymède n'est point un aigle réel : il a l'air de la meilleure bête du monde. Ganymède, charmé d'être enlevé, est ravissant : il parle à l'aigle qui lui parle.

Ces antiques sont posées aux deux extrémités des magnifiques salles de la bibliothèque. J'ai contemplé avec le saint respect du poète un manuscrit de Dante, et regardé avec l'avidité du voyageur la mappemonde de Fra-Mauro (1460). L'Afrique cependant ne m'y semble pas aussi correctement tracée qu'on le dit. Il faudrait surtout explorer à Ven se les archives : on y trouverait des documents précieux.

Des salons peints et dorés, je suis passé aux prisons et aux cachots; le même palais offre le microcosme de la société, joie et douleur. Les prisons sont sous les plombs, les cachots au niveau de l'eau du canal et à double étage. On fait mille histoires d'etranglements et de décapitations secrètes; en compensation, on raconte qu'un prisonnier sortit gros, gras et vermeil de ces oubliettes après dix-huit ans de captivité : il avait vécu comme un crapaud dans l'intérieur d'une pierre. Honneur à la race humaine ! quelle belle chose c'est !

Force sentences philanthropiques barbouillent les voûtes et les murs des souterrains depuis que notre révolution, si ennemie du sang *dans cet affreux sejour, d'un coup de* HACHE *a fait entrer le jour*. En France, on encombrait les geôles des victimes dont on se débarrassait par l'égorgement; mais on a délivré dans les prisons de Venise les ombres de ceux qui peut-être n'y avaient jamais été : les doux bourreaux qui coupaient le cou des enfants et des vieillards les bénins spectateurs qui assistaient au guillotiner des femmes, s'attendrissaient sur les progrès de l'humanité. si bien prouvés par l'ouverture des cachots vénitiens. Pour moi, j'ai le cœur sec; je n'approche point de ces héros de sensibilité. De vieilles larves sans tête ne se sont point présentées à mes yeux sous le palais des doges, il m'a seulement semblé voir dans les cachots de l'aristocratie ce que les chrétiens virent quand on brisa les idoles, des nichées de souris s'échappant de la tête des dieux. C'est ce qui arrive à tout pouvoir éventré et exposé à la lumière; il en sort la vermine que l'on avait adorée.

Le pont des Soupirs joint le palais ducal aux prisons de la ville; il est divisé en deux parties dans la longueur : par un des côtés entraient les *prisonniers ordinaires*; par l'autre, les *prisonniers d'État* se rendaient au tribunal des Inquisiteurs ou des Dix. Ce pont est élégant à l'extérieur et la façade de la prison est admirée; on ne peut se passer de beauté à Venise, même pour la tyrannie et le malheur. Des pigeons font leur nid dans les fenêtres de la geôle; de petites colombes, couvertes de duvet, agitent leurs ailes et gémissent aux grilles, en attendant leur mère. On encloîtrait autrefois d'innocentes créatures presque au sortir du berceau ; leurs parents ne les apercevaient plus qu'à travers les barreaux du parloir ou les guichets de la porte.

CHATEAUBRIAND.

Londres, 14 juin.

Tous les journaux ont été remplis des détails du bal historique qui a eu lieu au palais de Buckingham. Cette fête a été digne de la magnificence de la cour d'Angleterre, elle fera époque dans les souvenirs de l'aristocratie et aussi du commerce de luxe de la capitale, car les costumes commandés à cette occasion par les grands seigneurs et les grandes dames qui ont figuré au bal ont dû coûter des sommes énormes. Il y avait là une profusion de diamants, de dentelles, de riches soiries, de velours, de brocards qui rappelaient à merveille l'éclat de la cour de Charles II et de celle de Louis XIV. Tous les les costumes appartenaient rigoureusement à cette époque historique. La reine avait le grand habit de la cour de Versailles introduit en France par Charles II. Le jupon de la robe de S. M. était d'un riche tissu de soie vert d'eau brodé d'or et d'argent et parsemé de nœuds de rubans roses retenus par des bouquets de diamants. Le devant de la robe était ouvert et laissait voir un par-dessus en drap brodé d'argent. Les gants et les souliers de S. M. étaient couverts de roses et de fleurs de lis brodées en or. Le corsage de robe de la reine était orné de quatre émeraudes d'un très-grand prix.

Le prince Albert avait un pourpoint en drap d'or orné de nœuds de rubans roses et de pierreries, le chapeau brodé de plumes blanches et roses, les bas de soie grise. Lorsque la reine a été assise sur le trône, les invités ont défilé devant Sa Majesté. Puis un hérault d'armes, suivi des pages des quatre quadrilles nationaux, a introduit successivement ces quadrilles qui ont aussi défilé devant le trône en faisant une profonde révérence. Le quadrille espagnol a défilé le premier, puis le quadrille français, ensuite le quadrille écossais et en dernier lieu le quadrille anglais, chaque quadrille composé de 16 personnes, huit dames et huit gentilshomme.

Chaque quadrille a exécuté une danse dans la salle du trône; après quoi toute la cour s'est rendue dans la salle du bal et la reine a ouvert la danse générale par une polonaise.

Tous les ambassadeurs et ministres étrangers avaient le costume porté dans leurs cours respectives de la dernière partie du XVIIe siècle. Le plus brillant et le plus original de tous était celui du baron Brunnow, ministre de Russie.

A minuit, un souper splendide a été servi dans la grande salle à manger du palais. Le bal a été repris ensuite et s'est prolongé jusqu'à 3 heures du matin.

Le nombre des invités était de 1,500.

Un grand nombre d'artistes étrangers se proposent de prendre part à notre prochaine Exposition. Partout l'appel adressé par le gouvernement aux artistes de tous les pays et de toutes les écoles a été entendu ; l'Exposition belge sera réellement une exposition générale des beaux-arts, digne complément, bien que dans des proportions différentes, de la grande exhibition de Londres.

Parmi les artistes dont les œuvres y figurer ont on cite entreautres :

Pour la France, MM. Léon Cogniet, Robert Fleury, Decaisne, Jean de Bay, Gudin, Biard, Lapito, Louis Boulanger, et plus de quarante autres peintres et sculpteurs d'un mérite reconnu ;

Pour l'Italie, MM. Podesti, de Rome, et Thomas Lorenzone, de Pancolico (Piemont) ;

Pour l'Allemagne, de Berlin, MM. Begas, Ed. Steinbruck, Mandel, Steffen, Wichman ;

De Dresde, MM. Bendemann, Hubner, Steinla, Burchner ;

De Munich, MM. Vermeersch, Metz, Jules Lange, Stange, Zwingauer, Bade, Sleich, Zimmermann, Heinlein, Voltz, Steffan ;

De Vienne, MM. Führih, Wuldmuller ;

De Dusseldorf, MM. Schadow, Lessiny, Kohler, Hasenelever, Hildebrandt, Sohn, Tiedemann, Kamphausen, Achenbach, Schirmer, Gude, Boser, Meyer, Happel, Hengsbach, Hilgers, Ch. Hubner, Klein, Janssen, de Kalkreuth, Leu, Rausch, Quentell, Buvinier, Lindlar ;

De Francfort, MM. Ph. Veit, Steinle, Reiffenstein, Becker, Morgenstern, Posé, Ed. de Launitz;

De Cologne, M. Osterwald ;

De Heidelberg, M. Saul ;

De Stuttgardt, M. Peters ;

De Clèves, M. Rademacker ;

Pour la Suisse, MM. Diday, de Genève ; de Schwanden, P. et Th., de Stans ; Zeller, de Zurich ; Hauzer, Bourcard-Schonaur, Muller et Horner, de Bâle ; et Duval, de Genève ;

Pour la Hollande, MM. Kruzeman, Schelfhout, Waldorp, Vanhove père et fils, Bles, Verveer. Royer, Boomer, Marckelbach, Dubourg, Tenkate, Verlegt, Kannemans, de Bourbon, de Haan, Donckers, Vanderven, Hane, L. Meyer, Weissenbruch, Hardenberg, Van der Maaten, Destrée, Breichaus de Groot, Schosel, Bilders, Andreve, Mme Martiu.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

I

ÉCOLE FRANÇAISE.

HISTOIRE, CHEVAUX.



THÉODORE GÉRICAULT,

NÉ EN 1791. — MORT EN 1824.

L'homme qui passe pour avoir donné en peinture le signal de la réforme, est sorti de l'atelier de Guérin; de sorte que le plus pur représentant de l'art classique a vu grandir dans le sein même de son école le principe de cette réaction violente qu'on appela bientôt le romantisme, et qui n'était encore, dans Géricault, qu'un retour à la réalité forte et simple. Chose étrange! le premier qui protesta contre les nudités grecques et contre la race d'Agamemnon, avait été formé par le peintre de *Phèdre*, de *Clytemnestre* et du *Sacrifice à Esculape !*

Gros avait prêté un sentiment héroïque à la vérité de l'action même vulgaire; il avait vu le côté humain de la noblesse que David enseignait. Géricault devait continuer ce mouvement, mais en osant davantage, en poursuivant la réalité plus loin encore, en y découvrant une poésie profonde, et surtout en rompant avec la tradition antique dans ce qu'elle avait d'antipathique au génie français. Fils d'un avocat de Rouen. Géricault était né dans cette ville en 1791. Malheureusement pour lui, sa naissance fut aussi prématurée que sa mort. S'il fût venu au monde quinze ans plus tard, il eût pu jouir, dès son vivant, de la gloire que lui méritaient ses œuvres; mais son génie se produisit avant l'heure, et il mourut à l'âge de trente-trois ans, mal apprécié encore, compris seulement d'un petit nombre, et dédaigné de tous ceux qui étaient alors les oracles du goût. Maintenant qu'on a vu disparaître les dissidences passionnées dont les œuvres de Géricault furent l'objet, il est permis de mesurer la valeur de ce fier peintre, de raconter sa vie si courte et ses travaux si tôt interrompus.

Géricault fut destiné à une éducation soignée et littéraire. Il avait quinze ans lorsque son père le fit entrer au Lycée impérial, aujourd'hui Collége Louis le Grand. Il lui arriva là ce qui arrive à toutes les âmes bien trempées : ses goûts dominants se révélèrent avec énergie, et il en fut tourmenté au point qu'il ne put achever ses études classiques, impatient qu'il était de peindre des chevaux ; car les chevaux étaient une passion pour lui dès l'enfance. Dans ses jours de sortie du lycée, il allait au manége, ou bien il courait chez Franconi, qui était, à ses yeux, le plus grand des hommes. Enfant naïf, il épiait à la porte des grands hôtels la sortie des duchesses, et, comme M. Dorcy me l'a raconté, il était tellement charmé à la vue de ces Mecklembourgeois à haute encolure qui traînent les équipages de luxe, qu'il les suivait longtemps des yeux et des jambes, comme les gamins de Paris suivent les tambours.

Quand il eut dix-sept ans, il quitta le lycée pour entrer dans l'atelier de Carle Vernet, où il devait trouver à satisfaire sa double prédilection pour la peinture et pour les chevaux ; mais il ne voyait là que des types fins et maigres, des chevaux de main, des coureurs, et il se sentait porté de préférence pour les races vigoureuses, sans doute à cause de l'énergie de son tempérament. Sorti de chez Vernet, Géricault se présenta dans l'école de Guérin ; mais il y apportait des préoccupations de coloriste qui devaient paraître ridicules à l'académicien austère. Géricault, ayant fait ses premières études au Musée, y avait tout de suite copié des Rubens, audace inouïe pour ce temps-là ; de sorte qu'il arrivait avec des tons roses, des formes maniérées et beaucoup de hardiesse, dans ce sanctuaire des contours académiques, des figures sculpturales, des sages, des héros et des dieux. Dans un milieu pareil, le jeune homme se sentait mal à l'aise ; il avait conçu l'espoir de devenir quelque jour un peintre illustre, et son maître affectait de n'y pas croire. Bien plus, Guérin lui conseillait de renoncer à la peinture, soit qu'il eût en effet cette pensée, soit qu'il voulût ainsi venir en aide aux répugnances que manifestait pour cet art le père de Géricault. Tout cela le blessait, mais ne le décourageait point. Au sortir de l'atelier de Guérin, il compléta son éducation par la lecture des poëtes anglais, par l'étude de l'italien, de la musique, et par sa présence assidue aux cours d'antiquités. Il se mit aussi à peindre d'après les maîtres, cherchant à surprendre leur style ou à s'en inspirer. Il avait fait chez Guérin la connaissance de plusieurs de nos grands artistes d'aujourd'hui : Léon Cogniet, Eugène Delacroix, les deux Scheffer, Henriquel Dupont, Champmartin; et il s'était lié particulièrement avec M. Dedreux Dorcy, praticien fort distingué, le plus habile, dans ce temps-là, de la classe de Guérin, mais qui, ayant de la fortune comme Géricault, se sentait disposé à la dépenser largement avec lui, fût-ce même au détriment de son art.

Géricault était alors un beau jeune homme, d'une taille au-dessus de la moyenne, élégant et bien fait, aimé des femmes et les aimant, remarqué déjà aux courses du Champ de Mars. De nos jours, c'eût été un membre du club des jockeys, un des héros de Chantilly et du *steeple-chase*, un *lion* enfin, dans tout l'éclat du mot ; mais les plaisirs, les folles cavalcades, ne nuisaient point aux études

de Géricault.... que dis-je? ils fournissaient matière à ses observations favorites, et c'était le peintre, en lui, qui allait au bois.

Du reste, son père et sa famille étaient si contraires à ses goûts pour la peinture, qu'il n'avait pas même d'atelier à lui. Il peignait tantôt chez M. Dorcy, tantôt chez d'autres camarades. En 1812, il loua provisoirement un magasin vacant sur le boulevard Montmartre, en face des Panoramas, et c'est là qu'il peignit *le Chasseur de la Garde*, portrait équestre de M. Dieudonné, dans son costume de lieutenant des guides de l'Empereur. Je ne connais pas de peinture plus saisissante, plus fière. Le cavalier porte un colback et une culotte de daim collante. Retourné vers le spectateur, il tient un sabre courbe et semble commander la charge. Le terrain est difficile, pierreux et tellement escarpé, que le cheval y fait un écart très-hardi, mais très-naturel; on dirait que son fer retentit sur le roc et va en faire jaillir le feu. Le vent agite le plumet du colback et emporte la pelisse aux manches volantes. L'écuyer est solide, parfaitement d'aplomb et calme sur ce coursier qui s'emporte et se cabre. A droite, sous les pieds du cheval, on aperçoit une mêlée qui rappelle les plus chaudes rencontres de Bourguignon; des affûts brisés, des hussards chargeant à bride abattue, se projettent sur la flamme d'un éclat d'obus. A gauche, ce sont d'autres cavaliers fougueux qui occupent le fond. Le ciel est orageux, comme il sied à une composition aussi mouvementée, de sorte que l'impression du tableau est une, et par cela même profonde, impossible à oublier. Le cheval est gris-pommelé sur la croupe; sa tête est fière et pleine de feu; sa queue est nerveuse et largement enlevée.

Qu'on se figure l'effet que dut produire sur le vieux peintre cette œuvre hardie, où l'impétuosité du disciple se mêlait pourtant à la gravité du maître. « D'où cela » sort-il? s'écria David, un peu troublé; je ne reconnais » pas cette touche. » Et en effet, on pouvait remarquer une certaine sobriété magistrale dans cette peinture qui avait aussi tout le feu de la jeunesse, et dont l'auteur n'avait que vingt ans. Pas de clinquant dans les accessoires de ce riche costume; pas de coquetterie dans le rendu des parements, des boutons, de toutes ces lourdes broderies de la veste. Si la noble et pâle figure du cavalier ne se détache pas assez de ce qui l'entoure, et ne paraît pas suffisamment modelée, c'est qu'elle se trouve du même ton que la passementerie de l'uniforme. Mais aussi que d'élan, que de poésie dans cette composition, dont le motif était si simple! C'est là le portrait comme l'ont compris Van Dyck et Velasquez, toutefois avec un accent d'originalité, un mouvement nouveau, une harmonie particulière, quelque chose qui ne ressemble à rien de ce qu'on a vu. La touche est aussi mâle que l'action, et le pinceau aussi fier que le modèle. Voilà un portrait équestre qui est à lui seul toute une épopée. Et cela est si vrai, qu'en voyant ce cavalier vous êtes tout entier à la bataille dont il fait partie; votre âme est saisie par ce grand tumulte qui règne sur la toile depuis le sol jusqu'aux nuages.

Tels furent les débuts de Géricault. *Le Chasseur de la Garde*, qui orne aujourd'hui le salon rouge au Palais-Royal, causa dans le monde plus d'étonnement que d'admiration. Mais Géricault venait de prendre sa place. Gérard, Gros, Guérin lui-même, ne s'y trompèrent point. Le tableau qui fait pendant au *Chasseur*, dans ce même salon du Palais-Royal, est *le Cuirassier blessé*, que Géricault termina en peu de jours pour avoir quelque chose à exposer au salon de 1814. C'est un soldat démonté, qui retient son cheval par la bride sur un terrain glissant et incliné. Le cheval est bai-brun, et sa tête est d'un type qui rappelle ceux de Gros. En dépit du raccourci, la croupe touche presque à l'encolure, et l'étroitesse de la toile semble avoir fait en cet endroit sacrifier la rigueur des proportions; le malheureux cuirassier lève les yeux au ciel et n'y voit que des nuages noirs, lourds, métalliques, légèrements bordés d'une lumière sinistre. Embarrassé dans ses bottes à l'écuyère, affaibli par sa blessure, il plie sous le poids de sa détresse. D'une main il tient le mors de son cheval cabré; de l'autre il s'appuie sur son sabre. Sa tête, d'une expression énergique, mais désolée, est tout entière dans le sentiment de certains modèles de *la Bataille d'Eylau*. Tout cela, du reste, est dans des proportions colossales. Le paysage est sans doute celui de la Russie, car c'est un fond triste, indécis et sombre. On sent qu'il y a là une allusion à quelque grand malheur; on devine le désastre de toute une armée derrière ce simple soldat qui appelle la mort en maudissant la fortune. Pour faire un héros, le peintre n'a eu besoin que d'un cuirassier.

Ce fut dans l'intervalle des deux expositions, en 1813, que Géricault fit à Versailles ces deux superbes études de croupes et de poitrails qui sont aujourd'hui dans le cabinet de lord Seymour, où nous les avons vues. *L'Étude de croupes* est un chef-d'œuvre de naturel. Les diverses attitudes que prend le cheval au râtelier, s'appuyant négligemment, et non sans coquetterie, tantôt sur une hanche, tantôt sur l'autre, quelquefois râclant le sol de la pointe d'un de ses sabots; ces caprices de pose, ces mouvements inquiets de la queue, toutes ces nuances si sensibles et pourtant si fines, Géricault les a rendues avec un bonheur inouï. Ce sont des étalons de toutes les espèces, de toutes les tailles, de tous les tons : gris-moucheté, alezan, bai-brun, soupe de lait... les connaisseurs y retrouvent avec plaisir tous ces divers poils. On y reconnaît aussi l'atmosphère chaude et grasse des haras, et jusqu'à cette propreté de la paille, particulière aux écuries bien tenues. Quant à l'*Étude des poitrails*, c'est une série de sept chevaux rangés sur un cadre oblong d'environ un mètre de longueur, et tous admirables par leur fierté et leur élégance. Ces chevaux, vus de front et par conséquent en raccourci, présentaient une suite de difficultés, les plus ardues certainement que puisse aborder un dessinateur. Géricault s'en est merveilleusement tiré, sans effort apparent et comme du premier coup. Évidemment, le peintre qui étudiait ainsi les chevaux les connaissait déjà bien.

Mais une remarque toute particulière nous a été suggérée par la longue contemplation de cette précieuse étude. Les peintres qui ont fait des chevaux ne paraissent pas s'être occupés jusqu'ici de la robe du cheval. Gros, lui-même, ne s'est pas écarté sur ce point de la convention généralement adoptée. Ses chevaux n'ont d'autre tissu que le grain de la toile ou l'épaisseur de la pâte. Géricault, dans une simple étude, s'est cru obligé à de plus grands scrupules, et sur la toile dont nous parlons, il est facile de discerner jusqu'à la nature et à la marche du poil. On distingue les endroits où le poil est couché de ceux où il se relève pour changer de direction; et, par exemple,

sur un cheval brun dont le chanfrein est éclairé d'une longue traînée blanche, on peut voir, rendu par un rare et charmant artifice de pinceau, ce mouvement du poil qui se rassemble entre les deux sourcils, pour, de là, se diviser et s'étoiler sur la tête.

Au lieu de continuer ses fortes études, Géricault abandonna tout à coup la peinture pour s'engager dans les mousquetaires. On était en 1814, et il y avait alors autour des Bourbons revenus au trône une sorte de jeunesse dorée, qui s'était organisée en corps d'élite pour témoigner de son dévouement à la dynastie restaurée, et aussi pour le secret plaisir de se distinguer par un magnifique uniforme où l'or se mêlait à l'écarlate. Géricault avait beaucoup d'amis parmi ces jeunes aristocrates, et ils lui persuadèrent de quitter ses pinceaux. Géricault était naïf, bon camarade ; il se laissa facilement séduire et entraîner. En le prenant par son côté chevaleresque, en flattant ce grand amour qu'il avait pour l'action et pour tout ce qui est périlleux ou inattendu, on lui fit désirer de porter ce dolman qu'il avait peint en maître, et de se vouer à cette vie de parade où figurait avec éclat un écuyer de sa tournure et de sa vigueur. A peine mousquetaire, Géricault se repentit de sa faiblesse : il s'aperçut qu'il entrait beaucoup de morgue et de vanité dans cette dévotion bruyante à la monarchie ; mais, loyal et fidèle, il accompagna Louis XVIII en exil quand vinrent les Cent-Jours, et il resta sous les drapeaux jusqu'au licenciement de son corps.

Rendu à sa palette, le vélite royaliste ne songea plus qu'à se replonger dans l'étude. Plein d'une admiration exaltée pour les tableaux de Gros, il passait des heures entières à les contempler ; et l'on assure qu'il paya jusqu'à mille francs le droit d'exécuter une copie de *la Bataille de Nazareth*. Il ne prononçait ou n'entendait prononcer le nom de Gros qu'avec respect, et il parlait de ses œuvres sur le ton de l'enthousiasme, paraissant désespérer d'atteindre jamais à une pareille hauteur. Quant aux chevaux, pourtant, Géricault me semble être allé plus loin que Gros lui-même, sous un seul rapport ; Géricault est le premier peintre qui, après avoir observé les diverses races du cheval, ait fini par en trouver la véritable expression dans ce qu'elle a de plus générique. Carle Vernet a choisi les chevaux fins. Horace les chevaux de troupe ; Gros a fait le cheval arabe de pur sang ; Vandermeulen avait représenté le cheval danois à large croupe ; Van Dyck, le cheval espagnol à tête moutonnée : Géricault est peut-être le seul qui ait peint le cheval. Quoi qu'il en soit, rien ne fait plus honneur à Géricault que cette franche admiration qu'il professait pour les ouvrages d'autrui. Elle prouve que son âme était incapable de jalousie : et nous savons même, sur ce point, qu'il poussait la droiture jusqu'à l'ingénuité. Quand il avait découvert quelque beauté dans les travaux d'un artiste, il éprouvait un sincère plaisir à les mettre en relief. On le vit copier à l'huile, jusqu'à trois fois, de simples aquarelles qui n'avaient rien de remarquable, si ce n'est un petit coin de ciel, un accident de terrain… que sais-je? des cavaliers fuyant dans le lointain, et qu'il aurait voulu saisir dans la justesse de leur fugitive allure.

Cependant, il ne suffisait plus à Géricault d'avoir étudié en France ; il crut devoir payer son tribut à cette mode ancienne (que les humoristes appellent un préjugé) du voyage en Italie, consécration dont tous les talents avaient alors besoin, et dont il aurait pu, lui, se passer. Ce fut en 1817 que Géricault partit pour l'Italie, et l'on assure que des chagrins intimes contribuèrent à lui inspirer le désir de visiter les solitudes de la campagne de Rome. Arrivé dans cette patrie des dessinateurs illustres, Géricault s'y modifia profondément. Il s'éprit des fresques de Michel-Ange et de tant d'autres ; ces tons effacés des peintures d'église, auxquels la vétusté, la fumée des cierges, l'altération de la couleur elle-même, ont enlevé leur éclat, tout cela le séduisit. Mobile et impressionnable, il commença à douter de sa force ; il se demanda ce qu'il était en présence de ces colosses que la distance grandit encore, et il se mit à faire *gris* et *brun* de propos libéré. Revenu d'Italie, Géricault se moquait déjà de la couleur ; il plaisantait, sinon Rubens lui-même, du moins ses adeptes, et il parlait des tons *roses* avec une légèreté ironique et un sourire de dédain. Tant il est vrai que voir l'Italie n'est pas utile à tout le monde. Les hommes forts risquent beaucoup de perdre leur originalité au contact de tous ces morts célèbres, avec lesquels il n'est plus possible d'entrer en discussion, et qui imposent leur beauté à qui les contemple. Quelques génies du Nord ont pu visiter impunément Florence, Sienne, Rome, admirer Giotto, le Pérugin et Simon Memmi, au besoin, mais revenir avec leurs défauts, c'est-à-dire avec leur nature propre. Rubens, par exemple, est resté Flamand, avec un peu plus de noblesse. Poussin, quoiqu'il ait passé à Rome la plus grande partie de sa vie d'artiste, a su conserver la tradition française, dont il était la plus puissante personnification. Mais cela n'arrive qu'aux génies robustes, à ces hommes qui ont une si forte consistance, que leur moral, comme leur physique, s'acclimate partout, sans pour cela se transformer. Géricault, avec sa nature nerveuse, ouverte aux impressions, dut subir facilement les influences extérieures. Il crut devoir abdiquer, en effet, ses qualités de coloriste. L'altération momentanée qu'en éprouva son talent fut si notable, qu'il n'osait déjà plus faire des chevaux *nature*, dominé qu'il était par le souvenir de ces chevaux à la tête pensive, que l'on voit dans les tableaux de Jules Romain ou dans l'*Attila* de Raphaël, chevaux singuliers dont le seul tort est de paraître prendre part au sujet et s'intéresser au pape.

Enfin l'occasion se présenta pour Géricault d'entreprendre une vaste composition et de prendre rang parmi les maîtres. Il choisit pour sujet *le Naufrage de la Méduse*, dont l'affreux récit, vingt fois réimprimé, occupait alors tous les esprits : terrible sujet, qui convenait parfaitement au caractère particulier de son génie. Il s'y prépara, du reste, par les plus sévères études. Il s'inspira de l'aspect de la mort, chercha des figures désolées, et ne craignit pas de parcourir les hôpitaux pour y surprendre les altérations de la douleur et l'image du désespoir.

Quiconque a visité le Louvre connaît *le Naufrage de la Méduse*. Ceux qui n'ont jamais vu cette grande machine peuvent s'en faire une idée d'après la gravure de Reynolds. C'est une scène d'horreur éclairée par un rayon d'espoir. Quinze malheureux, à la peau livide, à moitié nus, les yeux caves et la mine farouche, sont rassemblés par groupes sur un radeau disjoint et envahi par la mer. De cent quarante-huit personnes qui avaient été confiées à cette frêle embarcation, il ne reste que ces quinze hommes, nourris depuis huit jours avec la chair de leurs semblables morts de faim ou tués à coups de sabre dans une révolte

qui était venue s'ajouter à tant de malheurs. Tout à coup le canonnier ayant aperçu à l'horizon un bout de voile, a poussé un grand cri, et tous, comme des cadavres galvanisés, se lèvent en étendant les bras vers le côté où apparaît le navire. Ceux qui ont conservé quelque force cherchent à se hisser sur des tonneaux pour agiter du linge en signe de détresse, de manière que toutes les figures du tableau suivent un mouvement général d'ascension, jusqu'au point le plus élevé, où est l'espérance. Quelques-uns pourtant, n'ayant plus qu'un souffle de vie, restent couchés sur les ais du radeau, à demi portés par les vagues. Ici un jeune homme en délire s'arrache les cheveux, en se roulant sur les planches. Là un vieillard, tenant sur ses genoux son fils mort, demeure muet, immobile et comme foudroyé. Sourd à la voix de ses compagnons qui l'avertissent de la délivrance, indifférent à la vie et le cœur fermé, il regarde d'un œil fixe les flots de la mer, qui vont être la sépulture de son fils, sépulture éternellement agitée par les tempêtes et où la tombe n'a point de repos!

Que les moribonds soient du même ton que les morts; que les draperies, les voiles, le mât, les cordages, soient d'une couleur uniforme, il faut en féliciter le peintre, puisqu'il n'avait pas d'autre moyen, dans un pareil sujet, d'arriver à cette sombre harmonie, si nécessaire à la puissance de l'émotion. L'unité, voilà le secret des impressions fortes, et Géricault l'a si bien compris, qu'aucun de ses épisodes ne divise l'intérêt ou ne distrait l'attention, et si vous revenez souvent à cette tête pétrifiée du vieillard, c'est qu'elle résume à elle seule toute la catastrophe.

Il manque au *Naufrage de la Méduse* l'immensité de la mer. Le peu qu'on en voit, il est vrai, est d'une beauté rare. Jamais je n'ai vu mieux peindre les eaux de la mer, ces eaux lourdes, profondes, où les corps ne s'enfoncent que lentement, et qui, dans les temps d'orage, perdent leur transparence, au point qu'on peut presque dire sans exagération qu'elles ont une apparence de solidité; mais cette exécution magnifique ne rachète pas l'absence de l'impression que produirait l'aspect de l'Océan se mêlant au ciel de toutes parts... *Pontum undique et undique pontum*. Je voudrais y voir l'homme plus petit et la nature plus grande : la lutte serait plus inégale et partant plus terrible. M. Eugène Delacroix l'a parfaitement senti lorsqu'il a composé cette dramatique *Scène de naufrage* qu'il exposa au salon de 1841. En isolant sa barque, en évitant de lui donner un point d'appui sur les bords du cadre, il semble avoir profité de l'erreur de Géricault et n'avoir dégagé sa perspective que pour augmenter l'effroi qu'il voulait produire en nous. Du reste, dans *la Méduse*, on devine la mer rien qu'à voir agiter dans l'air la draperie qui appelle au secours. Cette seule action ouvre à l'esprit comme aux yeux l'étendue des abîmes, et donne à l'espace des proportions infinies. L'imperceptible voile qu'on croit apercevoir au loin ajoute encore à cette immensité de l'horizon qui serre le cœur, sans parler de ce qu'il y a de poétique dans cette image de l'espérance que les yeux de l'homme poursuivent toujours, quelque lointaine et invisible qu'elle soit.

L'exécution du *Naufrage de la Méduse* est aussi belle que la poésie en est saisissante et terrible. Sous le rapport du faire, cette toile est un des ouvrages les plus saillants de l'école française. Elle est traitée dans une grande manière avec la facile largeur des Jouvenet, mais avec plus d'intensité. La touche est sûre et ferme comme celle de Gros, et l'admirateur passionné de ce grand maître a su appliquer le précepte que Gros avait toujours à la bouche, et qui est, d'ailleurs, si difficile à suivre : *Toucher et laisser*. Du reste, la pratique de Géricault tranche sur toute la peinture de l'école de David, laquelle ne s'est permis d'épaisseur que dans les lumières, afin de ne pas ôter aux ombres leur transparence. Géricault, en s'écartant de ces principes, a donné à sa peinture la vigueur de l'aspect et la solidité qui résiste aux effets du temps.

Géricault était modeste comme il sied à tout homme bien élevé; mais il avait toute la conscience, ou si l'on veut, tout le pressentiment de son génie, et l'on peut même dire, en ce sens, que sa modestie n'était qu'une forme de son légitime orgueil. S'il réclamait lui-même contre les trop grands éloges que ses amis accordaient à ses premiers ouvrages, c'est que ces ouvrages n'étaient réellement que très-peu de chose pour lui, en comparaison de ce qu'il avait rêvé. *Le Naufrage de la Méduse* n'était à ses propres yeux que la préface des grandes choses que couvait sa pensée; il n'avait fait par là qu'ouvrir cette série de sujets terribles où sa forte nature se complaisait, et par où il voulait émouvoir les hommes. Voilà pourquoi il ne pouvait entendre sans quelque dépit que l'on vantât son *Naufrage de la Méduse*, comme s'il eût craint qu'on ne prît cette toile pour le dernier mot de son génie. Quand il l'eut retirée de l'exposition, n'ayant pas d'atelier assez grand pour la recueillir (il l'avait peinte dans le foyer du théâtre Favart), il pria M. Léon Cogniet de vouloir bien s'en charger et lui donner asile dans son atelier de la rue Grange-aux-Belles, lui demandant cela comme une insigne faveur. On juge de quelle façon M. Cogniet accueillit cette prière.

On ne peut, du reste, se faire une idée de l'étrangeté des jugements qui furent portés en ce temps-là sur *le Naufrage de la Méduse*. La lecture des incroyables appréciations qu'on osa imprimer alors sur ce malheureux Géricault est faite pour décourager à jamais la critique. Quant à lui, il n'attachait pas, je le répète, une grande importaace à son œuvre, et il hochait la tête quand on le complimentait. Un de nos amis, l'ayant rencontré au salo de 1819, lui montrait du doigt son *Naufrage* en lui disant : « Voilà de la grande peinture. — De la grande peinture, cela! reprit Géricault; mais c'est un tableau de cheval et! Ah! la peinture, continua-t-il en s'échauffant, c'est la peinture avec des baquets de couleurs et sur des murailles de cent pieds. »

(La suite à un prochain numéro.)

De la création d'un musée historique à Bruxelles.

La création de cet important établissement a déjà occupé un savant académicien qui a soumis ses vues au ministre de l'intérieur. Nous empruntons au *Résumé* quelques reflextions, avec l'espérance de les voir discutées et adoptées par l'opinion publique qui en amènera la réalisation.

Le titre seul de *Musée historique* désigne assez le caractère et la nature des objets d'art qu'il importe de recueillir; il s'agit de compléter au moyen de la peinture et de la gravure les collections réunies à la porte de Hal, au *musée d'armures, d'antiquités et d'artillerie*.

Beaucoup de tableaux et de gravures très-précieux comme


A Mademoiselle LÉONTINE QUARRÉ.
VILLE ET VILLAGE.
Musique de
A. LANDA.
Paroles de
Mr. le Cte. de MÉLANO.
BRUXELLES,
Imprimerie des Beaux-Arts, 10, Passage du Prince.

VILLE ET VILLAGE.

Musique de A. Landa. Paroles de Mr. le Comte de Mélano.

p f p

Sous ces ver tes char - - - mil - - - - - - - - - les

f p

j'en tends le tam - - bou - - rin je vois tous ces qua - - dril - - - - -

les heu - - reux de leur *rall* des - - tin *legg* de ces jeunes, jeu-nes fil-let-tes

poco a poco rall.

j'ai - me les voix d'en - fants j'ai - me j'ai me les paquerettes sur leur front de seize ans j'ai-me les pa-que

ret-tes sur leur front de seize ans; ah - - - - - - - - - - - - - - c'est ainsi

qu'au vil-la-ge un rien fait le bon-heur la ville est une pla-ge où se fletrit le coeur!

2e Couplet

Sans fard et sans pa - ru - - - res sans or et sans bril - lants; que de fraî-ches fi -

- gu - - - res que d'attraits sé - - - dui - - sants que de grâce en - fan - ti - ne. Des regards in - no cents

de sou-pirs qu'on de-vi-ne, mieux que tous les ser-ments de sou-pirs qu'on de-vi-ne mieux que tous les ser ments; ah - - - - - - - - -

c'est ain - si qu'au vil - la - ge un rien fait le bon - heur la ville est une pla - ge où se flé trit le coeur.

3e Couplet

Le soir a - près la fê - - - - te on se dit à de - main. Puis u - ne

main dis - crè - - - - te vient vous pres ser la main on rentre à la chau miè - re en ren dant grâce aux cieux

chacun fait sa pri - è - re et l'on s'en - dort heu - reux, chacun fait sa pri - ère et l'on s'en - dort heureux; ah - - - -

- - - - - - - - C'est ain-si qu'au vil la-ge un rien fait le bon-heur, la ville est une plage où se flé - trit le cœur.

monuments historiques, comme reproduction fidèle d'une époque de nos annales, seraient déplacés dans un musée de peinture, à cause de la faiblesse de l'exécution, du manque de talent de l'artiste. Ce sont ces tableaux et ces gravures, témoins d'une autre âge, empreints de cette couleur locale que rien ne remplace, et où les grands artistes peuvent trouver d'utiles inspirations, qu'il convient de recueillir et de disposer par ordre chronologique. Les salles du Musée de la porte de Hal sont parfaitement appropriées à cette innovation, qui porterait bientôt ses fruits.

Les études historiques et les travaux des poëtes et des écrivains dramatiques trouveraient là de précieuses ressources. Avec une faible somme allouée chaque année à cette collection, on remplirait aisément le but que nous indiquons, dont les premiers monuments se trouvent déjà au Musée de Bruxelles. Que les journaux développent cette idée, qu'ils l'examinent sous ses différentes faces; les résultats ne se feront pas attendre.

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

Les galeries provisoires, destinées à l'exposition générale des Beaux-Aarts, ne sont pas encore entièrement terminées, mais on peut juger de l'effet que produira cette construction qui offre un aspect vraiment monumeltal. On doit seulement regretter que ces galeries ne soient élevées que pour un laps de quelques mois, et là-dessus si le gouvernement supputait toutes les sommes absorbées, en pure perte, par les expositions des Beaux-Arts et de l'Industrie, il trouverait une économie considérable à construire un édifice définitif, consacré à ce genre de solennité, même en admettant une dépense d'un million de francs. L'importance toujours croissante de Bruxelles mérite bien un monument spécial, affecté d'abord aux expositions, ensuite aux cérémonies publiques pour lesquelles le temple des Augustins n'est qu'un local tout à fait insuffisant.

On avait espéré, dans le temps, que le Cercle des Arts prendrait à cet égard une initiative qui lui revenait de droit; si nos souvenirs sont fidèles, il avait même été question de l'emplacement choisi pour cette construction monumentale et de la somme qui devait y subvenir. La part brillante que le Cercle des Arts avait prise à l'inauguration du Marché de la Madeleine par une fête aussi somptueuse que magnifique, garantissait ce que cette institution pouvait faire.

Nous aimons à croire que le projet n'est pas abandonné, mais seulement ajourné. Les hommes éminents qui composent la commission administrative du Cercle des Arts autorisent à ce sujet des espérances qu'il serait bien important de traduire en réalités.

Le gouvernement, sans aucun doute, s'associerait à l'exécution de cet édifice monumental en assurant un subside en raison de l'emploi qu'il ferait de cet édifice, soit pour les expositions des Beaux-Arts et de l'Industrie, soit pour les grandes solennités publiques, distributions de prix, de médailles, etc.

Il y a là mieux qu'un minimum d'intérêt garanti par l'Etat; ce qui suffit de nos jours à trouver des capitaux énormes pour la plus vaste entreprise. Nous soumettons cette question à tous les artistes, et nous le faisons avec l'espoir de contribuer à fonder à Bruxelles ce musée des peintres vivants, dont le Luxembourg, à Paris, a donné la première idée. Seulement, l'hospitalière Belgique appellerait les maîtres de toutes les écoles à orner les galeries de son musée, transformé en Panthéon des arts, avec cette inscription : *Aux grands artistes vivants!*

—

Dans la réunion qui a eu lieu au Cercle des Arts, il a été rédigé une pétition afin d'obtenir du ministre quinze jours de delai pour la remise des œuvres d'art devant figurer au prochain salon. Cette pétition a été signée par la plus grande partie de nos artistes, mais nous apprenons à l'instant que la demande a été rejetée, sauf cependant pour ceux qui justifieraient que des impossibilités matérielles réelles se sont opposées à ce qu'ils puissent envoyer avant l'époque fatale.

Les artistes présents ont en même temps procédé au scrutin pour la nomination de la commission définitive de placement et récompenses, etc. Les voix les plus nombreuses se sont prononcées pour MM. Van Eycken, Simonis, de Keyzer, Navez, Madou, Jehotte.

D'après une décision prise hier par la commission de l'Exposition des Beaux-Arts, sauf ratification par le ministre, la lithographie à laquelle donnent droit chaque année les souscriptions, sera remplacée par un objet d'art que le souscripteur pourra se faire délivrer de suite.

On sait, effectivement, que ce n'était qu'au bout d'un an que cette lithographie pouvait être achevée et délivrée. Cette fois, au moyen d'une seconde exposition dans la première, chaque billet pris pour la grande loterie donnera droit au tirage d'un objet dont se composera cette seconde série. Ce seront des gravures, des dessins, des statuettes ; ils seront délivrés à l'instant même. De cette manière, les étrangers qui visiteront Bruxelles, les oiseaux de passage enfin, souscriront sans regret, puisqu'ils auront là, toute prête, la rémunération promise en tout cas, sans perdre cependant leur droit au tirage de la grande loterie.

Nous donnerons exactement les détails de cette nouvelle combinaison, qui nous paraît être une heureuse innovation. Les souscriptions seront abondantes.

La commission reçoit chaque jour des réponses aux lettres et aux invitations particulières qu'elle a adressées aux artistes étrangers. D'après ces réponses, l'exposition sera riche en œuvres des écoles étrangères. Toutes les écoles d'Allemagne, Dusseldorf, Munich, Berlin, Cologne, etc., etc., exposent. L'élite des artistes allemands, sauf les deux sommités, Cornelius et Kaulback, qui ne peuvent envoyer leurs admirables fresques, sera présente à Bruxelles. On compte déjà soixante tableaux de Dusseldorf.

De Venise, de Florence et de Rome, des tableaux sont annoncés à la commission.

Paris apportera son contingent. Cependant, bien que des invitations spéciales aient été faites à MM. Ingres, Delaroche, rien ne fait espérer encore qu'ils exposeront, et Ary-Scheffer est fort incertain. Mais nous aurons M. Courbet et son enterrement, lesquels ont fait une révolution dans les arts au dernier salon de Paris. M. Robert Fleury et d'autres nous viendront également.

Entre autres, MM. Léon Cogniet, Decaisne, Jean Debay, Gudin, Biard, Lapito. Louis Boulanger et plus de 40 autres peintres et sculpteurs d'un mérite reconnu.

MM. Français, Rousseau, Troyon, Bodemer, paysagistes, exposeront à Bruxelles. M. Mouilleron en a écrit de Paris la nouvelle officielle. Ces artistes étant de ceux que la France compte au nombre de l'élite de ses peintres de paysages, nous pourrons donc juger du mérite d'une école universellement appréciée, surtout si, comme nous n'en doutons pas, il nous est envoyé des morceaux de choix.

Mlle Rosa Bonheur, le Paul Potter français, exposera très-positivement.

Pour l'Italie, MM. Podesti, de Rome, et Thomas Lorenzone, de Pancolico (Piémont) ;

Pour l'Allemagne, de Berlin, MM. Begas, Ed. Steinbruck, Mandel, Steffen, Wichman ;

De Dresde, MM. Bendemann, Hubner, Steinla, Burchner ;

De Munich, MM. Vermeersch, Metz, Jules Lange, Stange, Zwingauer, Bade, Sleich, Zimmermann, Heinlein, Voltz, Steffan ;

De Vienne, MM. Führih, Wuldmuller ;

De Dusseldorf, MM. Schadow, Lessing. Köhler, Hasenclever, Hildebrandt, Sohn, Tiedemann, Kamphausen, Achenbach, Schirmer, Gude, Boser, Meyer, Happel, Hengsbach, Hilgers, Ch. Hubner, Klein, Janssen, de Kalkreuth, Leu, Rausch, Quentell, Buvinier, Lindlar ;

De Francfort, MM. Ph. Veit, Steinle, Reiffenstein. Becker, Morgenstern, Posé, Ed. de Launitz;

De Cologne, M. Osterwald ;

De Heidelberg, M. Saul;

De Stuttgardt, M. Peters ;

De Clèves, M. Rademacker;

Pour la Suisse, MM. Diday, de Genève ; de Schwanden. P. et Th., de Stans; Zeller, de Zurich; Hauzer, Bourcard-Schonaur, Muller et Horner, de Bâle ; et Duval, de Genève ;

Pour la Hollande, MM. Kruzeman, Schelfhout, Waldorp, Vanhove père et fils, Bles, Verveer, Royer, Boomer, Marckelbach, Dubourg, Tenkate, Verlegt, Kannemans, de Bourbon, de Haan, Donckers, Vanderven, Hane, L. Meyer, Weissenbruch, Hardenberg, Van der Maaten, Destrée, Breichaus de Groot, Schosel, Bilders, Andreve, Mme Martin.

—

Il paraît positif que les bustes des ducs de Brabant qui ornaient, avant la première révolution française, les principales maisons de la Grand'Place, vont être rétablis. Ceci rappelle qu'il fut également question, il y a cinq ou six ans, lorsque fut restaurée la magnifique maison des Brasseurs, appartenant à M. Waefelaer, de réédifier sur le bâtiment la statue équestre du prince Charles de Lorraine qui s'y était trouvée pendant quarante ans et qui éprouva le même sort que les bustes des ducs de Brabant, c'est-à-dire que les sans-culottes l'anéantirent. L'idée de cette réédification fut abandonnée par le propriétaire lorsqu'il fut question d'ériger une nouvelle statue au prince Charles dans le quartier du Parc.

—

M. Marinus, directeur de l'Académie de Namur, vient de terminer

les tableaux qui lui ont été commandés par le gouverment, et qui sont destinés à la ville de Namur. Avant-hier, M. le gouverneur de la province et le collége échevinal se sont rendus dans les ateliers de l'artiste et lui ont exprimé toute leur satisfaction.

—

Une commission, composée de M. le comte de Beaufort, inspecteur général des Beaux-Arts, Partoes et Suys, architectes, Vergote, chef de division au ministère de l'intérieur, a visité l'ancien palais des princes-évêques à Liége, de concert avec M. le gouverneur baron de Macar et M. Delsaux, architecte provincial. Immédiatement après leur inspection, ces messieurs ont rédigé, pour être soumis aux chambres, un rapport détaillé indiquant les sommes nécessaires : 1° afin de compléter l'appropriation de l'aile du palais destinée au gouvernement provincial, 2° pour restaurer entièrement cet antique et immense édifice.

—

Le projet pour l'érection, dans l'église paroissiale d'Ostende, d'un monument à la mémoire de la Reine, a été confié par l'administration communale à M. l'architecte Balat et à M. le statuaire Fraikin. Ce projet est en ce moment soumis au gouvernement,

—

On vient d'incruster, dans les deux faces principales du piédestal de Vésale, des tables de bronze sur lesquelles sont gravées, en lettres dorées, des inscriptions latines, dont voici la traduction :

« A André Vésale, père de l'anatomie, né à Bruxelles le 31 décembre 1514, mort à Zante, victime d'un naufrage, le 25 octobre 1564.

» Ce monument, érigé sous les auspices de Léopold I[er], Roi des Belges, avec le concours de l'État, de la province et de la ville, et au moyen des souscriptions particulières de tout le corps médical de la Belgique, a été inauguré le 31 décembre 1847. »

—

On lit dans les considérants d'un arrêté royal inséré au *Moniteur* :

« Un premier subside de 2,000 fr. est alloué, aux termes d'un arrêté royal du 26 février, au sieur Portaels, pour l'exécution d'une peinture à fresque sur le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles. »

Cet arrêté est précédé d'un rapport au roi, adressé par le ministre de l'intérieur, dans lequel nous remarquons le passage suivant :

« M. Portaels, artiste d'un mérite réel, qui pendant ses voyages comme lauréat du grand concours de l'Académie royale d'Anvers a étudié spécialement la peinture à fresque, m'a soumis l'esquisse d'une grande peinture à exécuter sur le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg. Ce travail, qui m'a paru conçu avec noblesse et ampleur, nécessiterait une dépense de 10,000 fr., somme qui ne paraît pas exagérée. »

Le gouvernement supporterait la plus grande partie de cette dépense, attendu que la fabrique de l'église a déjà dû fournir une quote-part de trois mille francs dans les frais de restauration de la coupole de l'édifice.

L'administration communale de Bruxelles a décidé, de son côté, d'allouer une subvention de deux mille francs.

—

On connaît enfin les noms des auteurs du plan de notre belle basilique de Sainte-Waudru, dont la première pierre fut posée le 13 mars 1460 (et non 1560, comme on l'a cru jusqu'à présent.) Les découvertes faites à cet égard dans les précieuses archives du chapitre noble et royal de Sainte-Waudru, aujourd'hui réunies au dépôt de l'État à Mons, seront transmises incessamment par M. Lacroix à la commission nommée par l'Académie pour l'histoire des beaux-arts en Belgique. Nous nous ferons un devoir de les mettre sous les yeux de nos lecteurs dès qu'elles auront été livrées à l'impression, ainsi que d'autres documents relatifs à l'histoire locale, lesquels présentent un vif intérêt.

—

L'habile graveur d'Anvers, M. Erin Corr est occupé depuis deux ans à faire un travail de conscience et de talent dont le succès sera certain. Il ne s'agit de rien moins que de reproduire, par la gravure en taille douce, le chef-d'œuvre de l'école flamande, *la Descente de Croix de Rubens*.

L'épreuve que nous avons eu sous les yeux montre le degré très-avancé de la planche qui promet de surpasser les reproductions précédentes de l'admirable tableau. L'estampe est de la dimension de celles de Toschi, d'après Daniel de Volterre.

Le déplacement du tableau de Rubens a permis au graveur d'en prendre un trait de la plus scrupuleuse exactitude, avant que l'on s'occupât de sa restauration.

Les masses sont vigoureusement accusées, les poses sont pleines de mouvement, la vie commence à naître sous la main de l'artiste.

M. Erin Corr fait comme les bons joueurs qui pelotent en attendant partie ; il vient de publier une belle gravure d'après le tableau, *le Sauveur du monde*, peint sur marbre par Léonard de Vincy et qui se trouve à la cathédrale d'Anvers.

Cette gravure en taille douce surpasse les productions précédentes de l'auteur.

Le journal *l'Univers* rend compte en ces termes de cet ouvrage :

« M. Erin Corr a reproduit avec bonheur l'expression, le fini précieux de l'œuvre du grand maître, et il a fait un véritable don aux âmes pieuses en leur offrant cette figure pleine de mystère et de douce majesté. C'est un beau travail qu'il ajoute à d'autres non moins dignes d'estime, et parmi lesquels nous citerons le portrait de Mgr l'archevêque, primat de Belgique, et le Christ expirant sur la croix, d'après Van Dyck.

« L'entourage et l'encadrement, parfaitement adaptés au sujet, en augmentent l'importance.

« Le choix de ce sujet qui manquait dans le commerce, et les qualités supérieures qui distinguent cette célèbre peinture, garantissent à l'auteur un plein succès.

« Cette belle production nous annonce ce qu'il faut attendre du grand ouvrage auquel M. Corr met la dernière main. C'est le travail le plus important qu'un graveur puisse entreprendre et que les suffrages du public ne laisseront pas sans récompense. »

—

On lit dans la *Gazette de Liége* : Nous apprenons que la commission chargée par l'administration communale d'étudier la question de l'érection des monuments que le gouvernement propose d'élever à notre illustre évêque Notger et à Laruelle, avec l'intervention de la commune, a terminé son travail. Elle propose de placer le premier de ces monuments dans la chapelle des Fonts-Baptismaux de l'église St-Jean; et la dépense est évaluée à environ 40,000 fr., somme dans laquelle la fabrique de l'église interviendrait.

Le monument de Laruelle serait érigé sur la place Verte ; on donnerait à ce dernier la forme d'une fontaine surmontée du buste du tribun populaire. La dépense serait d'environ 10,000 fr. La commisission réserve la communication des plans qui doivent être en rapport avec les sommes à consacrer à chacun des monuments en question.

—

L'école de peinture de Liége paraît devoir être dignement représentée à la prochaine exposition de Bruxelles. Nous avons déjà cité M. Nissen, dont la composition obtient les suffrages de tous ceux qui visitent son atelier; nous citerons, en outre, MM. Corbusier, Carpay, Soubre, Horky, d'Heur, ces quatre derniers, élèves de notre académie, qui travaillent à des compositions plus ou moins remarquables ; M. Van Roy, professeur à notre Académie, qui vient de terminer un paysage, résumant des études faites en Suisse, aux frais du gouvernement.

M. Vieillevoye est tout absorbé en ce moment par la composition d'une toile de grande dimension, retraçant largement la mort de Laruelle, qui ne sera probablement achevée qu'en 1852.

Nous ne croyons pas qu'il prendra part à l'exposition dont il s'agit.

La mort de Laruelle, commandée à l'artiste par le gouvernement, restera la propriété de la ville. *(Gaz. de Liége.)*

—

M. le comte Amédée de Beaufort vient de faire don à la ville d'Anvers d'un tableau représentant l'ancien Hôtel de Ville de cette ville, existant avant celui bâti par les Espagnols au seizième siècle.

L'Hôtel de Ville représenté sur ce tableau a été bâti vers le treizième siècle. Il se trouvait sur le terrain entre la ruelle du Sucre et l'Hôtel de Ville actuel.

Le tableau est peint en 1560 par Giles Mostaert, peintre d'Anvers.

Le conseil communal d'Anvers, a voté des remercîments à M. le comte de Beaufort.

—

L'Association des Artistes d'Anvers, dans sa dernière assemblée, a pris les résolutions suivantes :

Il a été décidé qu'il serait présenté une liste de candidats pour la nomination du jury de placement de l'exposition de Bruxelles ; que cette liste de neuf membres serait formée de quatre artistes représentant l'École d'Anvers et cinq autres choisis parmi ceux qui ont été proposés par la réunion, qui a eu lieu au Cercle des Beaux-Arts à Bruxelles.

Les membres de l'Association ont pris l'engagement d'honneur de voter pour les candidats qui seraient choisis par la majorité.

Voici le résultat du scrutin qui a eu lieu :

MM. N. De Keyser, H. Leys, Dyckmans, peintres à Anvers; Navez, Fourmois, peintres à Bruxelles; J.-B. De Cuyper, sculpteur à Anvers; Simonis, sculpteur à Bruxelles; Meunier, graveur à Bruxelles; Alp. Balat, architecte à Bruxelles.

Samedi soir la commission de l'exposition des beaux-Arts d'Anvers s'est occupée de la demande d'un délai qui lui a été adressée par les artistes réunis au Cercle des Arts à Bruxelles.

La commission a maintenu sa résolution. Les objets d'art doivent être remis le 23 de ce mois; cependant dans des cas spéciaux et pour des motifs plausibles, il pourra être dérogé à cette règle, mais les retardataires ne prendront pas part à la nomination du jury, ni au concours pour le placement. (*J. du C.*)

—

La société archéologique de Namur vient de faire l'acquisition de deux tableaux de Jupin, peintre namurois renommé.

—

Le Roi a reçu en audience particulière, au château de Laeken, M. de Bartels, consul général et conseiller de S. M. le roi de Bavière, qui a présenté à Sa Majesté M F. Wagner, graveur fort distingué de Nuremberg, et qui jouit en Allemagne d'une grande réputation. Cet artiste a présenté au roi la *madone de Raphaël*, gravée au burin d'après l'original qui se trouve dans la superbe galerie de tableaux de M. Wuyts, à Anvers. Sa Majesté a témoigné à l'auteur sa haute satisfaction de son remarquable travail, et a engagé M. Wagner a continuer la reproduction de la descente de *croix de Rubens*, qu'il a déjà commencée.

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

FRANCE. — A propos de la vente des tableaux et d'objets d'art provenant de la collection du feu roi Louis-Philippe, voici quelques détails qui ne manqueront pas d'intérêt.

Un correspondant nous écrit que chaque toile qui était exhibée en public était l'objet d'un murmure, d'une exclamation, d'une réprobation et d'un dégoût profonds pour les dévastateurs de ces objets d'art. Il serait impossible de se figurer les profanations cyniques qui ont été exercées sur ces objets inoffensifs, qui n'ont commis d'autre crime que d'avoir été logés dans des appartements royaux. Je ne pourrais vous raconter toutes ces mutilations; elles sont hors de la possibilité de la narration; on ne peut se figurer à quel degré d'aberration et de folie sauvage l'homme du peuple peut arriver, lorsqu'il est ivre de vin et de révolution. Quoi qu'il en soit, et malgré leurs blessures, ces objets se sont maintenus à des prix fort honorables; un Enterrement à Rome, de Léopold Robert, a été payé 15,300 fr.; l'Amour et Psyché, de M. Picot, a été adjugé 6,400 fr. On a vendu 4,000 francs l'Arrestation de Crespierre, par M. Tony Johannot; 3,500 fr. les Femmes grecques, par M. Ary. Scheffer; 1,318 fr. Allan Mac-Aulay, par M. Horace Vernet; 1,375 fr. un Combat de corsaire, par le même; 2.400 fr. l'Empereur à Charleroi, par le même. Une malle-poste, par Schwebach, a été payée 1,280 fr.; la Femme du brigand, par Schnetz, 1.205 fr.

Le Léopold Robert est retourné à la famille d'Orléans pour compte de laquelle il a été acheté par le duc de Galiera. L'*Arrestation de Crespierre* est retournée au comte de Montpensier.

Les deux œuvres capitales de Géricault, *le Chasseur* et *le Cuirassier*, ont été adjugées pour la collection du Louvre au prix de 23,400 francs.

La vente des lambeaux du tableau de Camille Desmoulins haranguant le peuple dans le jardin du Palais-Royal, par H. Vernet, ayant eu lieu hier, M. Bonnefons de Lavialle, commissaire-priseur chargé de la vente, avait reçu une lettre dans laquelle on lui annonçait que si les déchirures sauvées du désastre étaient vendues, une personne détenteur d'une partie du tableau où était représenté Camille Desmoulin cueillant la feuille d'arbre pour en faire la première cocarde patriotique, s'empresserait de restituer ce fragment. Ce matin, la personne tenant sa promesse en faisait remettre à M. Bonnefons, sans se faire connaître, le fragment promis.

Dans la vente d'aujourd'hui, on remarque principalement des portraits historiques qui ont été adjugés. Un duc d'Albe, par Van Dyck, a été payé 2,109 fr. Le duc d'Aumale a fait acheter un Cardinal de Richelieu et un Mazarin de Philippe de Champagne, le premier 1,500 fr., et le second 2,200 fr. Deux Louis XIII, du même peintre, qui avaient été portés au catalogue, ont été retirés de la vente comme portrait de famille. Le Philippe V d'Espagne, de Rigaud, a été payé 500 fr. par le duc de Montpensier. Le marquis d'Herfort a fait encore des acquisitions : un très-beau portrait de Louis XI, dont l'auteur est inconnu, pour 800 fr. Ce tableau avait toujours été placé dans le cabinet du roi au Palais-Royal. Le lord a acheté 809 fr. une très-jolie étude de Landelle. Le Cinq-Mars, de Lenain, a été payé 960 fr.; un portrait de Charles I[er] d'Angleterre, par un inconnu, est monté à 450 fr.; trois portraits aquarelles de Rosalba, un peu effacés, ont été vendus 200, 246 et 270 fr. Le peu de tableaux modernes vendus aujourd'hui ont été chèrement achetés : un paysage avec des daims, de Fielding, 345 fr.; un de Baltard, 358 fr.; les Falaises de Douvres, par Gassies, 287 fr.; des fleurs de Gallet, 280 fr. Le seul tableau sacrifié a été la grande toile non terminée de Drolling fils, représentant Mathieu Molé aux barricades, et qui n'a été poussé qu'à 71 fr.

Voici maintenant quelques autres détails non moins intéressants sur les dévastations commises en 1848, aux Tuileries, par le vandalisme des insurgés. M. Haro, restaurateur de tableaux au ministère des travaux publics, en France, a publié, sur les faits qui lui sont connus, quelques renseignements historiques qu'il nous a paru utile de consigner ici; ils concernent la *Galerie des maréchaux*.

Après plus d'une année de recherches et de travail, quatorze de ces protraits ont été retrouvés, les uns criblés de coups de fusil, d'autres couverts d'ordures qui avaient altéré la couleur, les autres enfin si horriblement déchirés qu'il a fallu les rentoiler morceaux par morceaux. Ces derniers, qui se composaient alors de plus de trente pièces chacun, ont été retouchés ou plutôt repeints entièrement par MM. Rouillard et Coignet eux-mêmes. Aujourd'hui, douze de ces portraits sont replacés, quoique l'on n'ait jamais pu retrouver ceux des maréchaux Soult et Bugeaud.

C'est donc à tort que l'on avait annoncé que les objets d'art qui existaient aux Tuileries avaient été respectés. Les dévastations ont été aussi considérables qu'au Palais-Royal. La belle toile de Winterhalter, qui représentait la princesse de Saxe-Cobourg et ses enfants, a été brûlée. La galerie du prince de Joinville entièrement saccagée, et l'oratoire gothique de la princesse Marie, ainsi que plusieurs statues exécutées par cette princesse artiste, ont été l'objet d'une mutilation que le respect pour les morts n'a pu prévenir.

La salle du Trône est une de celles qui ont le plus souffert. Non-seulement le trône fut enlevé et brûlé sur la place de la Bastille, mais tout ce qui était objet d'art ou d'ornement a été mis en lambeaux. Les murs seuls restèrent, et la salle servit tour à tour de chauffoir, de lieu de réunion, et d'hôpital pour les blessés de juin. Quoique les traces de sang et d'insurrection fussent soigneusement enlevées, la nudité de cette salle contrastait avec les restaurations opérées depuis quelque temps dans les différentes parties du palais; l'on vient d'obvier à ce disparate par un assez singulier moyen : on a tendu sur les murs de magnifiques tapisseries des Gobelins enfouies dans les garde-meubles. Elles représentent *le mariage de Louis XIV*, ce roi des rois, des audiences d'ambassadeurs, etc. On a placé des meubles de prix tout autour du salon, et au milieu, devinez quoi? La statue équestre en bronze de *Louis XIV*. N'est-ce pas une leçon? Et cela ne voudrait-il pas dire sans en douter que l'on ne reconstruit qu'avec les principes foulés par les dévastateurs! — Espérons que la statue de Louis XIV et les tapisseries des Gobelins, ces chefs-d'œuvre de la France industrieuse et florissante, n'auront pas le même sort que le trône de Louis-Philippe.

—

Nous lisons dans un journal de Paris les détails qui suivent, relativement à la statue colossale de la Reine d'Angleterre; envoyée par *la Vieille-Montagne* à l'exposition universelle de Londres :

« Le modèle de la statue de la Reine d'Angleterre a été commandé à M. Dantan aîné par la société de la Vieille-Montagne, le 15 novembre dernier.

Le plâtre-modèle a été livré le 4 février. La fonte, le moulage, la ciselure, ont été terminés en 64 jours.

Pendant ce temps, sur les dessins de M. Lenormand, architecte, s'exécutait le piédestal qui supporte la statue.

La fonte de la statue et du piédestal a eu lieu dans les ateliers de la Vieille-Montagne, sous la direction de M. Victor Paillard, fabricant de bronzes.

La hauteur de la statue avec son piédestal est de 20 pieds anglais (6 mètres). Le poids de la figure est de 2,000 kilog., celui du piédestal de 2,500.

Avant de commencer son œuvre, M. Dantan aîné s'était rendu à Londres, où il a obtenu de Sa Majesté la Reine d'Angleterre la permission d'assister à une audience solennelle à Windsor. Par ordre de la Reine, l'artiste avait été placé de manière à bien voir, et pendant deux heures il a pu faire les études nécessaires à son travail. Le sculpteur a obtenu également l'autorisation de prendre les dessins de tous les habits et bijoux royaux. Par un ordre exprès, tous ces objets ont été mis à sa disposition.

Revêtue du costume et du manteau royaux, parée de ses plus riches atours, la Reine est assise sur son trône; la main gauche tient un globe que surmonte une croix, et la droite soutient le sceptre. La ressemblance est parfaite, et difficilement trouverait-on une autre figure assise avec autant d'aplomb, d'aisance, de grâce et de convenances de la perspective. Le costume et les accessoires sont au-dessus de tout éloge. Nous avons nommé M. Dantan aîné, l'auteur du *Duquesne*, c'est tout dire.

Dans son style comme dans sa magnifique décoration, le piédestal unit la ligne antique au goût et au luxe d'ornementation de la Renaissance. Il serait trop long de décrire toute cette magnificence. Jamais encore pièce de fonte de cette dimension n'avait été à ce point de perfection dessinée, coulée et ciselée. On croirait voir une pièce colossale de riche orfévrerie.

Dans des vues d'unité, et pour que l'accessoire n'effaçât pas le

principal, le même goût dans l'ajustement, la même perfection de travail se retrouvent aussi dans la figure.

En même temps que la plupart des bons tableaux du salon arriveront à l'Exposition de Londres, la riche toilette de M. Froment-Meurice et cette belle statue témoigneront que, pour tout ce qui touche à la haute orfévrerie, à la perfection de la fonte statuaire, la France n'a point de rivaux en Europe.

Dans cette occasion, la Vieille-Montagne a travaillé pour l'honneur national, car cette statue ne lui a été commandée par personne. Le dévoûment de nos artistes est sans bornes, ils ne calculent rien quand il s'agit de nous grandir aux yeux de l'étranger : la riche toilette de M. Froment-Meurice lui aurait coûté, de sa poche, trente mille francs au moins, si la souscription ne se fût empressée de combler le déficit.

—

Dans le courant de cette année, on va ériger, en Normandie, des statues à quatre illustrations appartenant à cette province. Le 15 juin dernier, d'abord, a eu lieu, sur la place du marché du Grand-Andelys, l'inauguration de la statue de Nicolas Poussin, œuvre de M. Briant : jeune le 15 juin est le jour anniversaire de la naissance du grand peintre. Au mois de septembre prochain, la ville de Falaise inaugurera également, sur le lieu même où prit naissance Guillaume-le Conquérant, la statue de bronze de l'audacieux bâtard, légitimé. Puis à une époque qui n'est pas déterminée encore, mais qui ne saurait dépasser le mois d'août, on érigera au Hâvre les statues de deux de ses enfants : Bernardin de Saint-Pierre et Casimir Delavigne.

—

On termine en ce moment à la fabrique de tapis des Gobelins une œuvre capitale : c'est la reproduction de la Farnésine qui est en cours d'exécution depuis dix-huit mois et qu'on espère achever pour la fin de la présente année. Cette pièce importante aura été exécutée avec une célérité sans exemple. On a appliqué pour sa fabrication une méthode nouvelle qui constitue un progrès sur les principes suivis autrefois.

—

Le consul de France au Caire, M. Delaporte, vient de faire présent au Musée du Louvre d'une tête en marbre qui lui a été donnée par le bey de Tunis et qui a été trouvée dans les fondations de la citadelle de cette ville, au milieu desquelles elle était enfouie. Cette tête représente Astarté, divinité des Syriens et des Phéniciens ; cette divinité prise chez les Charthaginois pour Junon ou la Lune était considérée comme la déesse protectrice de Carthage où elle avait un temple et où elle était l'objet d'un culte solennel. Rien n'égalait la pompe et la magnificence de ses fêtes qui ont survécu à la chute de cette florissante république et qui ont subsisté longtemps encore sous la domination romaine.

La tête dont il s'agit remonte, dit-on, aux temps les plus anciens et était placée au centre d'un temple qui aurait été construit par Didon elle-même vers l'an 865 avant J.-C. ; elle offre un grand intérêt pour l'art et pour l'archéologie. Ce sera un monument unique dans les musées européens. Les proportions de cette figure sont colossales ; elle dépasse deux mètres de hauteur. Son état de conservation est bon.

—

En France *quatorze mille* artistes réunis par les soins de M. le baron Taylor, réclament la reconnaissance de la propriété perpétuelle des œuvres du génie, en faveur de ceux qui les ont créées. Quand les prétendants et les partis laisseront le temps à la France de respirer, elle s'occupera sans doute d'une question digne de fixer l'attention de la nation la plus civilisée du monde et qui par cela même a le plus d'intérêt dans la question.

—

Dans une vente après décès qui a eu lieu à Londres tout récemment, et où les objets appartenant à miss Harley, dernière héritière et descendante des Harley, célèbres collecteurs de portraits et de tableaux, ont été achetés à fort bas prix plusieurs vieux portraits authentiques qui ont été trouvés cachés sous des lits de plume, entre autres un beau portrait de Newton lisant Euclide, peinture exécutée par Vanderbank. La plus curieuse de ces trouvailles est un portrait de la reine Élisabeth, moins grand que nature, par de Heere, nullement flatté, et même d'une laideur repoussante, mais d'un caractère très-remarquable et d'une grande vigueur. Ce portrait, acheté d'abord pour 10 liv. st. 10 sh. (261 fr.), revendu 500 fr., a coûté 750 fr. à un troisième acquereur. On sait que la *vierge-reine* avait défendu aux peintres et aux dessinateurs de faire son portrait, ce qui a rendu fort peu communes les images originales de cette terrible princesse.

—

Le roi de Hollande vient de faire remettre à M. Rauch la croix de chevalier de l'ordre royal du Lion néerlandais, accompagnée d'une lettre autographe dans laquelle S. M. félicite ce grand artiste sur l'exécution du superbe monument de Frédéric II qui vient d'être érigé à Berlin.

Lors de l'érection de la statue qui a eu lieu le 31 mai, sur la place de l'Opéra de Berlin, le roi de Prusse accorda une distinction non moins flatteuse au célèbre sculpteur allemand.

Cette solennité a eu lieu avec la plus grande pompe. Le roi, les princes de sa maison et plusieurs princes étrangers, y ont assisté. La reine et les princesses occupaient le balcon du palais du prince de Prusse.

Le roi, l'épée à la main, donna l'ordre de découvrir le monument; dès que le monument se montra aux regards de l'affluence innombrable, des hourrahs se mêlèrent au bruit des décharges d'artillerie et du son de toutes les cloches. Le roi ayant adressé ensuite une allocution à l'assemblée, les vivats se renouvelèrent. S. M. fit, toujours à cheval, le tour du monument, et s'entretint avec plusieurs des personnes présentes, entre autres avec des vétérans du temps de Frédéric-le-Grand, qui occupaient, au nombre d'environ 80, une place d'honneur réservée.

S. M. serra affectueusement la main au professeur Rauch, auteur du monument, lui décerna un ordre élevé et lui remit trois médailles commémoratives, l'une en or, une autre en argent et l'autre en cuivre. Après la cérémonie eut lieu le défilé des troupes et des métiers, lequel dura plusieurs heures.

Le soir, la ville, les édifices et les monuments publics furent illuminés de la manière la plus brillante. Aucun accident ne signala cette fête nationale favorisée par le temps le plus magnifique et à laquelle assistait, entre autres, une centenaire venue de la Silésie, qui avait été vivandière sous le grand Frédéric.

Les versions des différents journaux ne signalent la présence ni du czar, ni d'aucun autre prince de sa maison, ni de membres des premières maisons souveraines de l'Allemagne.

—

Le roi de Prusse vient d'honorer M. Meyerbeer d'une distinction aussi rare que flatteuse : il vient de lui envoyer son buste en marbre sculpté par le célèbre Rauch et monté sur un piédestal magnifique. S. M. avait accompagné ce cadeau d'une lettre autographe.

—

L'empereur de Russie vient d'engager plusieurs ouvriers tisseurs et teinturiers pour une fabrique semblable à celles de Beauvais et des Gobelins, qu'il se propose de fonder à St-Pétersbourg. On assure qu'on a découvert que les eaux de la Newa étaient bonnes pour ce genre spécial de teinturerie.

Nécrologie.

Les arts viennent encore de faire une perte douloureuse. M. Daguerre, dont une admirable découverte a immortalisé le nom, est mort avant-hier subitement à la campagne, qu'il habitait depuis longtemps à Petit-Brie, près Paris. M. Daguerre avait tout au plus 65 ans, mais son existence avait été assez agitée. Il était né à Cormeilles en 1786.

Artiste de bonne heure, il n'avait pas tardé à devenir un peintre habile, sous la direction de Degotti, surtout dans les gouaches, les aquarelles, et la décoration théâtrale. Les amateurs se rappelleront toujours les décorations merveilleuses qu'il composa pour les principaux mélodrames de l'ancien Ambigu. Ces ouvrages lui durent une vogue prodigieuse.

Plus tard il créa le Diorama, et l'on sait de quels remarquables tableaux il dota cet établissement, qui, bien loin d'enrichir celui qui l'avait fondé, fut pour lui une source de ruine et de chagrins. Pour se consoler, Daguerre se livra à de nouveaux travaux et, avec Niepce, de Dijon, se mit à la recherche du problème qui devait amener une révolution dans les arts, dans les sciences et étonner le monde entier. Nous voulons parler du daguerréotype.

Une recompense nationale permit alors à Daguerre de vivre tranquille et de poursuivre ses études. C'est au sein d'un repos si légitimement gagné que la mort est venue le frapper. Il avait épousé une Anglaise qui lui survit.

Le portefeuille de Daguerre est un des plus précieux que l'on puisse imaginer et tout ce qu'il laisse a une grande valeur. Dans ces dernières années, il avait encore fait de nouvelles tentatives pour rendre le daguerréotype plus utile, et nous pensons qu'il laisse des matériaux très-intéressants sur ce grand problème de la lumière employée comme agent dans la reproduction de la nature.

—

M. Antoine-Josse Joseph Delacroix, depuis plus de 40 ans un des directeurs administrateurs de l'Académie de dessin, d'architecture et de peinture de Courtray, membre de la commission directrice de la société pour l'encouragement des beaux-arts, vient de terminer sa carrière.



Charlet del.   Imp. Passage du Prince, 10

CURIOSITÉS ET ANECDOTES

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DE L'ART EN BELGIQUE.

(*Sixième article.*)

—

LES ARTISTES BELGES DANS LES PAYS ÉTRANGERS ET LEUR INFLUENCE SUR L'ART EN EUROPE.

A toutes les époques, l'art belge a exercé une grande influence dans les pays étrangers. Si, après tout ce qui a été dit à ce sujet, de nos jours, nous voyons l'historien italien Guichardin attribuer aux musiciens belges l'honneur d'avoir restauré l'art musical en Europe, nous trouvons qu'en effet toutes les écoles de musique qui répandirent tant d'éclat en Italie au xve et au xvie siècle, eurent pour fondateurs des artistes belges. Ainsi Jean Ockeghem, né dans le Hainaut vers l'an 1440, fut maître de chapelle des rois Charles VII et Louis XI. Il fonda, en France, une école d'où sortirent plusieurs musiciens célèbres. Ainsi un autre Belge, Jean Tinctor ou le Teinturier, né en 1435, devint maître de chapelle du roi Ferdinand d'Aragon et établit une école non moins fameuse à Naples. Ainsi Josquin Des Prés, né à Bavay vers le milieu du xve siècle, fut appelé le prince des musiciens de son temps et jeta les fondements de l'école romaine; Ainsi Adrien Willaert, né à Roulers en Flandre, fut maître de chapelle de Saint-Marc à Venise et commença dans cette ville une école qui fournit à l'Italie beaucoup de grands musiciens, parmi lesquels brilla Zarlino. Ainsi Cyprien Rore, qui naquit à Malines en 1516, fut le chef de l'école de Parme et mérita le surnom de *il divino*. Ainsi, enfin, Orlando Lassus, né à Mons en 1520, devint d'abord maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran à Rome et s'attacha ensuite successivement au duc de Bavière Albert V qui le combla de faveurs, à l'empereur Maximilien II qui lui conféra des titres de noblesse, et au duc Guillaume V de Bavière dont il fut plutôt l'ami que le protégé, tandis que le pape Grégoire XIII lui conférait l'ordre de Saint-Pierre à l'Éperon d'Or et que le roi de France Charles IX l'invitait à sa cour où on l'appelait déjà le phénix musical de son temps. Après ces maîtres illustres, n'oublions pas un nom moderne à la mémoire duquel nous dressâmes, il y a quelques années, un bronze bien tardif : nous voulons dire le Liégeois Grétry, qui, lui aussi, opéra, en France, une révolution dans le goût musical et dans la composition dramatique.

Les peintres belges n'exercèrent pas une moins grande influence dans les pays étrangers et n'y furent pas recherchés avec un moins grand empressement.

Au xve siècle, le nom de Jean Van Eyck retentit à la cour du roi de Naples Alphonse Ier, et un tableau de ce maître représentant l'Annonciation, fait venir à Bruges le peintre sicilien Antonello de Messine, pour apprendre le secret des couleurs à l'huile.

Au commencement du siècle suivant, Albert Durer accourt de Nuremberg pour venir admirer, dans nos provinces mêmes, les productions de la célèbre école de Bruges, dont la renommée s'est étendue jusqu'au fond de l'Allemagne.

Vers la même époque, Bernard Van Orley peignait les cartons qui servaient de modèles pour les riches tapisseries dont les princes de la maison d'Autriche décoraient leurs palais.

Plus tard, les élèves sortis de l'école fondée en Belgique par Lombard, Franc Floris et Martin De Vos, commencent à se répandre en Europe. George Hoefnagel, d'Anvers, s'attache à l'électeur de Bavière. Barthélemy Sprunger devient le peintre titulaire du pape Pie V et, bientôt après, de l'empereur Rodolphe II. Mathieu et Paul Bril, d'Anvers, concourent à la décoration du Vatican sous le pontificat de Grégoire XIII, et remplissent l'Italie de leurs tableaux. Otto Venius résista aux offres magnifiques qui lui sont faites par Louis XIII. Rubens aussi préfère la terre natale aux faveurs des princes qui le recherchent de toutes parts. Mais son élève Jean Thomas, d'Ypres, accepte le titre de peintre de l'empereur Léopold, et François Wouters, de Lierre, est d'abord peintre de l'empereur Ferdinand II, plus tard, premier chambellan du prince de Galles. Van Dyck, Van Stalbemt, et un grand nombre d'autres vont à la cour de Charles Ier, roi d'Angleterre, qui leur dispense les honneurs et la fortune. Philippe de Champagne devient le peintre de la reine Marie de Médicis et obtient un logement dans le Luxembourg. Vander Meulen est appelé par Louis XIV et chargé de consacrer par ses belles couleurs les batailles du grand roi. Gérard Lairesse, de Liége, mérite le surnom de Poussin hollandais et fonde l'Académie de peinture d'Amsterdam. Enfin Nicolas Vleughels, décoré par Louis XIV de l'ordre de Saint-Michel, est chargé de la direction de l'Académie de France à Rome et attire l'art italien vers les riches traditions flamandes, avec lesquelles Denis Calvart, ainsi que nous l'avons déjà vu, est si glorieusement parvenu à faire des disciples tels que l'Albane et Guido Reni.

Mais ce n'étaient pas seulement les musiciens et les peintres que les pays et les princes étrangers nous disputaient à l'envi et nous enlevaient à grand prix. Nos sculpteurs aussi et nos graveurs étaient recherchés de toutes parts.

François Duquesnoy, pendant qu'il remplissait l'Italie de ses marbres taillés avec un art si exquis, fut sollicité par Louis XIII de se rendre à la cour de France et mourut en chemin. Gérard Van Opstal, autre sculpteur belge, parvint, à Paris, à la dignité de recteur de l'Académie de peinture et de sculpture de cette capitale. Tandis que Mathieu Van Beveren, d'Anvers, allait consacrer son ciseau à la reine douairière de Suède, Jean Varin, de Liége, sculptait en marbre et ciselait en bronze la figure royale de Louis XIV. Ce même artiste, qui excellait aussi dans la gravure en médailles et qui obtint de Louis XIII la charge de garde général de la monnaie de France et celle de graveur des pinçons, força plus tard, par la beauté de ses ouvrages, Voltaire à écrire ces remarquables paroles : « Nous avons égalé les anciens dans les médailles : Varin est le premier qui tira cet art de la médiocrité sur la fin du règne de Louis XIII. » Quinze ans après la mort de Varin, survenue en 1672, naquit à Liége un autre graveur destiné à s'illustrer en France : ce fut Jean Du Vivier, dont le nom est si célèbre par les belles médailles sur lesquelles il retraça les glorieux événements de la vie du grand roi. Il mourut en 1761 ; et Louis XV ayant consulté l'intendant des monnaies sur le choix d'un nouveau graveur en médailles : « Sire, lui répondit cet officier, il » n'y a que les Liégeois qui soient capables de saisir l'effigie des rois » de France, et il faut attendre qu'il se rencontre un artiste de cette » nation. » Gérard Edelinck, d'Anvers, le prince des graveurs, fut attiré à la cour de Louis XIV et produisit en France tous ces chefs-d'œuvre de taille-douce qui n'ont pas encore été égalés depuis. Pierre Van Schuppen, son célèbre émule, suivit la même route et enrichit de ses ouvrages la terre étrangère. Tandis que le Liégeois Renkin Sualème construisait à Marly cette machine fameuse à laquelle il attacha son nom, le frère dominicain, François Romain, de Gand, exerçait à Paris, où il bâtit le Pont-Neuf, la charge d'inspecteur général des ponts et chaussées et des bâtiments du roi dans la généralité de Paris. Enfin, Passchen, d'Anvers, construisit la Bourse de Londres, et le Flamand Pierre De Wit, le palais électoral de Bavière.

Après les peintres, après les sculpteurs, après les musiciens, après les graveurs et les architectes, viennent maintenant les poëtes belges, qui, dès les premiers siècles de la littérature romane, brillent à plusieurs cours étrangères. Jean le Nivelois, auteur du poëme de la *Vengeance d'Alexandre*, était poëte de la cour de Henri Ier, comte de Champagne. Quènes de Béthune, le Tyrtée de la croisade, alla exciter en France les épées des barons à la guerre sainte. Adenez le Roi, ce poëte romancier si fécond, passa les dernières années de sa vie à la cour de Philippe le Hardi, où il avait suivi la princesse Marie de Brabant, fille du duc Henri III, devenue l'épouse du roi de France. Adam de la Halle, auteur de tant de jeux célèbres au xiiie siècle, accompagna Édouard d'Angleterre à la croisade. Plus tard Martin Franc, auteur du *Champion des Dames*, devint secrétaire d'Amédée VIII, premier duc de Savoie, et ensuite du pape Nicolas V. Froissart s'attacha tour à tour à Philippine de Hainaut, reine d'Angleterre, à Venceslas de Luxembourg, duc de Brabant, à Gui de Châtillon, comte de Blois, et mena une vie errante comme celle des vieux trouvères dont les noms brillent dans notre histoire littéraire au moyen âge. Enfin, Jehan Lemaire, le célèbre poëte Hennuyer, avait été attaché à la cour de France et revêtu du titre d'*historiographe de madame Anne, deux fois reine*, avant d'entrer au service de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas.

Que si l'on nous demande quelle influence ces hommes ont exercée sur l'art et sur la langue, nous dirons avec M. Auguis : « C'est un » fait digne de remarque que le Hainaut, l'Artois, le Cambrésis et » la Flandre (toutes provinces de l'ancienne Belgique), qui, depuis » que la langue poétique a été achevée en France par Malherbe, » n'ont pas produit un seul poète remarquable, soient, de toutes les » provinces françaises en deçà de la Loire, celles qui, au XIIIe siècle, » aient compté le plus grand nombre d'écrivains en vers, et que » tous ces écrivains aient été regardés comme les meilleurs de leur » temps. » Plus tard, Jehan Lemaire imprima à la littérature française le mouvement qu'elle subit au XVIe siècle et qu'on attribue généralement à Ronsard, bien que le poète belge ait précédé de cinquante ans le poète français. Ronsard, étant page à la cour du roi d'Écosse, fut plus d'une fois aperçu lisant les écrits de Jehan Lemaire, que Dubellay, dans son *Illustration de la langue française*, regarde comme ayant le premier « illustré et les Gaules et la langue française, » en lui donnant beaucoup de mots et de manières de parler poéti- » ques, qui ont bien servi même aux plus excellents de notre temps. » Le témoignage que Pasquier, dans ses savantes *Recherches*, rend du poète belge, n'est pas moins éclatant. Voici en quels termes il est conçu : « Le premier qui, à bonnes enseignes, donna vogue à nostre » poésie, fut maistre Jehan Lemaire des Belges, auquel nous sommes » infiniment redevables, non-seulement pour son livre de l'*Illustra-* » *tion des Gaules*, mais aussi pour avoir grandement enrichi nostre » langue d'une infinité de beaux traits, tant en prose qu'en poésie, » dont les mieux escrivans de nostre temps se sont sçeu quelquefois » bien ayder. »

Quant au rôle qu'a joué en Europe l'art belge proprement dit, la peinture, la sculpture, la gravure, il est écrit dans tous les livres, et il rayonne en chefs-d'œuvre immortels dans tous les musées et dans toutes les collections du monde. Dès l'époque où se formulait en Flandre ce style particulier d'architecture que les Anglais ont caractérisé par la dénomination de *flemisch style*, c'est-à-dire vers le milieu du XVe siècle, le poète Martin Franc, dont nous venons de parler, s'écriait dans un patriotique enthousiasme :

> Si tu parles d'art de paintrie,
> D'historiens, d'enlumineurs,
> D'entailleurs par grande maistrie,
> En fust-il oncques de meilleurs ?

Et si Louis XIV, après avoir commandé au Liégeois Jean Valdor une suite de médailles destinées à consacrer les actions glorieuses de la vie de Louis XIII, écrit lui-même au grand Corneille pour le prier d'en composer les inscriptions, — plus tard Delille, dans son poème de l'Imagination, adresse les vers suivants à un autre graveur liégeois, à Jean Du Vivier, dont il a été parlé plus haut :

> Duvivier, c'est à toi de tenter ces travaux ;
> Et si dans nos remparts des Vandales nouveaux
> Brisent des monuments que le bon goût adore,
> Ton burin immortel les fera vivre encore.

Enfin, l'influence exercée par nos anciens musiciens et la réputation dont ils jouissaient en Europe, sont suffisamment établies par Guichardin, par Rabelais et par vingt-cinq autres autorités célèbres, en y comprenant le mémoire spécial qu'écrivit sur les services rendus à l'art par les musiciens belges le savant Kiesewetter, de Vienne, qui fut couronné par l'Institut des Pays-Bas.

LA MOUCHE DU TABLEAU DE FRANC FLORIS.

Si les traditions populaires sont une source précieuse pour l'histoire quand on les étudie avec l'esprit d'une critique saine et prudente, elles sont aussi une source féconde d'erreurs quand on les admet aveuglément comme d'irrécusables autorités historiques. L'anecdote de la mouche peinte sur le tableau de Franc Floris, représentant la *Chute des anges rebelles*, nous offre une preuve frappante du danger qu'il y a à introduire, sans préalable examen, les récits populaires dans l'histoire. Voici cette anecdocte. D'après quelques vieux bourgeois d'Anvers, Qnentin Metsys, le forgeron, dont nous avons déjà eu l'occasion d'entretenir nos lecteurs, étant allé demander la main de la fille du peintre Franc Floris, celui-ci le repousa net, parce qu'il ne voulait pour gendre qu'un artiste. Metsys, désespéré, se livra, dès ce moment, avec tant d'ardeur à la peinture, qu'il se trouva bientôt suffisamment initié aux secrets de l'art pour se produire en public. Un jour, voulant mieux savoir que par sa propre expérience, comment maître Floris préparait ses tableaux, il obtint de la fille de cet artiste d'être introduit secrètement dans l'atelier de son père. Floris avait précisément sur le métier sa grande composition la Chute des anges rebelles que l'on voit encore aujourd'hui au Musée d'Anvers. Après avoir contemplé avec admiration cette œuvre magnifique, Quentin saisit un pinceau et une palette qui se trouvaient à sa portée, et il se mit à peindre une mouche sur la cuisse d'un des anges. Puis il se retira. Le lendemain, maître Floris, étant entré dans son atelier pour reprendre son ouvrage, se plaça devant le tableau, le regarda pendant quelques minutes, et avisa tout à coup la mouche. Il crut d'abord qu'elle était vivante, et il se mit en devoir de la chasser en agitant la main et en soufflant. Comme la mouche obstinée ne bougeait pas, il s'approcha davantage et s'aperçut qu'elle était simplement peinte. Il interrogea aussitôt sa maison tout entière et voulut savoir qui avait été dans son atelier. Sa fille, éclatant en larmes et tombant à genoux, lui avoua que c'était Quentin Metsys. Floris, stupéfait d'abord en entendant prononcer ce nom, releva sa fille un moment après et la serra dans ses bras en disant : « Quentin Metsys est un artiste digne de devenir mon gendre. » Et c'est ainsi que le forgeron, devenu peintre, épousa la fille du maître Franc Floris.

Telle est l'historiette accréditée, parmi le peuple d'Anvers, au sujet de ces deux éminents artistes. De la bouche du peuple elle est entrée dans les livres, et Dieu sait combien de fois elle a été reproduite et toujours reproduite comme réelle et vraie. Récemment encore, un journal parisien l'a fait gravement passer pour telle. Mais est-il besoin de prouver que cette anecdote n'a pas le plus léger fondement historique ? Car la simple inspection des dates suffit pour démontrer qu'elle est entièrement controuvée. Ouvrons, en effet, la biographie de Quentin Metsys, ou jetons simplement les yeux sur son épitaphe telle qu'elle se trouve tracée sur une pierre incrustée dans la cathédrale d'Anvers à côté du grand portail, et nous y verrons que cet artiste mourut en 1530. Il expira dans un âge fort avancé et succomba à la suette. En interrogeant Van Mander à l'article Franc Floris, nous y lisons que cet artiste fut reçu en 1539 dans la corporation des peintres anversois, qu'il cultiva l'estime que lui portaient les comtes de Horne et d'Egmont et le prince d'Orange, enfin, qu'il mourut en l'an 1570, *in de vyftig jaren*, c'est-à-dire passé la cinquantaine. Maintenant, quand nous admettrions qu'il décéda à l'âge de 59 ans, nous le trouverions âgé de 14 ans à l'époque de la mort de Quentin Metsys. Comment aurait-il, par conséquent, pu être père d'une fille dont Metsys serait devenu le mari ?

L'histoire de l'art en Italie raconte une anecdote presque exactement semblable, qui, selon la tradition, serait arrivée, un demi-siècle auparavant, à un peintre de l'école napolitaine, nommé Antonio Solario, mais plus vulgairement connu sous le nom du Zingaro. L'abbé Lanzi, dans son grand travail sur les artistes italiens, raconte que le Solario étant devenu épris de la fille de Colantonio del Fiore (ce maître mourut en 1444), et ayant reçu de lui la promesse qu'il l'obtiendrait au bout de dix ans, s'il méritait alors d'être placé parmi les bons peintres, il changea sa forge en une académie et quitta la lime pour le pinceau. Les historiens ajoutent qu'une reine de Naples, sur le nom de laquelle ils ne sont pas d'accord, s'était rendue médiatrice de cette alliance.

Que l'histoire attribuée à Quentin Metsys soit arrivée à quelque autre artiste devenu le gendre de Franc Floris, cela est fort possible. Mais aucune des sources historiques que nous possédons sur l'art flamand ne nous donne à ce sujet le moindre éclaircissement. Toujours est-il qu'on voit une mouche sur la jambe d'un des anges qui tourbillonnent dans le tableau de Floris qui représente la Chute des anges rebelles.

A. V. H.

LE PEINTRE D'ENSEIGNES.

I

LE GÉNIE AU CABARET.

En avril 1843, je passais à Rouen, au retour d'un voyage en Flandre, avec mon ami ***. Comme il habite Rouen, il ne me laissait perdre au passage aucune des curiosités architecturales de la ville. Il me dit tout à coup : — J'oubliais une curiosité bien plus singulière. Voyez-vous ce petit cabaret, à deux pas de nous?

— Oui, ce cabaret où serpentent des ceps de vigne?

— C'est une vigne peinte.

Jamais, depuis qu'il y a des peintres, on n'a copié la nature avec plus d'effet et de vérité. Le feuillage eût arrêté Claude Lorrain; tous les linéaments étaient reproduits sans nuire à la couleur; les grappes, jaunes d'un côté, noires de l'autre, semblaient fatiguer les deux ceps; l'ombre et la lumière s'y jouaient à merveille; quelques gouttes de rosée brillaient au soleil, quelques fils d'araignée se balançaient à l'ombre. Par une supercherie du peintre, les grappes du haut étaient picorées par les guêpes, les grappes du bas étaient à demi égrenées, si bien que naturellement l'envie vous prenait de cueillir un grain à votre tour.

Nous entrâmes dans le cabaret.

— Le Parisien est-il dans la salle? demanda mon ami à la cabaretière.

La cabaretière répondit oui par un signe de tête et par un gros soupir. C'était une petite femme blonde assez laide, mais assez agréable. Elle s'attifait avec une certaine coquetterie bourgeoise; elle avait l'art de sourire aux uns, de bavarder avec les autres; enfin, elle s'arrangeait si bien dans son comptoir, que les buveurs disaient qu'elle en était l'ornement. En passant dans la salle, je n'aperçus d'abord qu'un nuage de fumée, je n'entendis qu'un bruit confus de voix avinées. Peu à peu je vis se dessiner les figures enluminées de sept ou huit buveurs discutant, les uns avec gravité, les autres avec feu, sur les affaires de l'État. Une figure me frappa surtout par sa pâleur et ses belles lignes; un rayon d'intelligence éclairait encore le front; les yeux éteints jetaient çà et là un regard noble et dédaigneux. Mais cette figure était ravagée par les passions flétrissantes; le sceau de la débauche était imprimé de toutes parts; les cheveux ébouriffés et coloriés indiquaient que le peintre, comme il le disait lui-même en jouant sur le mot, ne se peignait guère qu'à coups de pinceau; les moustaches étaient humides de vin, des rides précoces creusaient le front et les joues. Rembrandt seul pourrait vous reproduire cette physionomie de cabaret. Le costume était en harmonie : une vieille houppelande, une chemise de je ne sais quelle couleur; la chaussure était un problème, car Frédéric, par fantaisie, essuyait son pinceau sur ses souliers ou sur ses brodequins. C'était le plus ivre de toute la bande; il jetait un mot par-ci par-là, en promenant au hasard ses yeux égarés. En vain la cabaretière était venue lui recommander une enseigne de marchand, pour toute réponse il se versait à boire. Mon ami me raconta en peu de mots comment il était venu à Rouen sans dire son nom et son origine, comment, grâce à la cabaretière, il faisait là une halte assez longue, comment enfin il passait sa triste vie dans une ivresse sans trêve. A notre entrée, les buveurs cherchaient à le réveiller et à le faire parler. Je me souviens d'une de ses réponses entre autres : on lui demandait son opinion sur l'égalité. Il fit d'abord signe qu'on l'ennuyait, mais bientôt, prenant en pitié les maximes de ses compères les ivrognes, il leur dit d'une voix lente, tout en s'accoudant sur la table : « L'égalité, elle est là. » Et il montra de l'index son verre plein. « Ou bien, reprit-il, elle est dans le cimetière; c'est là qu'il y a de la justice pour tout le monde, c'est là que tout le monde a *sa place au soleil*. » Et prenant dans sa blouse une pièce de trente sous : « La liberté, la voilà; mais, reprit-il en riant, c'est la liberté en menue monnaie. » A ce mot, il retomba dans son ivresse et dans son silence.

Nous allions sortir, quand il se leva lentement; il alla vers la cheminée en trébuchant un peu, prit un charbon dans l'âtre, s'avança près de la muraille, demeura un instant immobile comme une statue, enfin traça une première ligne comme par souvenir.

« Oh! oh! dit un buveur, le voilà si loin dans la vigne du Seigneur, qu'il s'imagine peindre une enseigne. »

Le peintre d'enseignes n'entendait pas, il avait l'air d'être seul, il traça une seconde ligne qui, s'unissant à la première, formait déjà une figure humaine. Je le suivis d'un regard curieux. Il s'anima bientôt, il repoussa ses cheveux en arrière, comme un homme frappé d'une idée rayonnante; sa figure flétrie eut un moment de son ancienne noblesse. En quelques minutes il acheva son dessin. Il avait voulu représenter Madeleine aux pieds de Jesus. Je ne dirai pas que son Christ et sa Madeleine étaient dessinés de main de maître; seulement le peintre d'enseignes était parvenu, avec un charbon rebelle, à indiquer les figures avec plus d'expression que n'en trouvent certains peintres ayant pour ressource le coloris. Quand il eut jeté son dernier trait, il s'éloigna à reculons, contempla son œuvre en clignotant et se remit à table. « Allons, allons, dit-il, il faut noyer ces idées-là. »

Nous sortîmes très-émus. Le lendemain, à l'heure du départ, je songeais encore au peintre d'enseignes, quand je le reconnus qui barbouillait un tableau de fripier. Il était ivre comme je l'avais vu la veille, comme il devait être le lendemain. Ses jambes flageolaient sur l'échelle. Il répétait entre ses dents, depuis plus d'une heure, le refrain d'une chanson à boire. Je le regardais d'un œil inquiet, je n'espérais plus rien de lui, quand son pinceau tomba à ses pieds. Je le ramassai et levai la main pour le lui remettre, mais il ne me vit point; il ne voyait plus au dehors, il venait de descendre en lui-même. Une grande expression de tristesse passa sur sa figure, c'était plus que de la tristesse, c'était le désespoir sombre et morne qui n'a plus une échappée, si ce n'est la mort. Sa tête penchait sur sa poitrine, ses bras tombaient immobiles, un seul genou le soutenait à l'échelle. J'entendis un long soupir d'un cœur à l'agonie. Craignant de troubler ce moment suprême où le talent et l'orgueil, l'âme et le cœur se réveillaient pour lutter encore, j'allais m'éloigner, quoique à regret, quand Frédéric, sortant de son rêve, me prit le pinceau, en me remerciant du regard. A cet instant, le marchand d'habits, se montrant à une fenêtre, demanda au peintre s'il voulait boire avec lui. « Non, » répondit Frédéric avec un dédain de grand seigneur. Cette réponse me fit du bien; je partis en regrettant de ne pouvoir lui donner une poignée de main sans lui paraître un fou.

J'ai su depuis l'histoire de Frédéric.

II

DU DANGER DE PEINDRE LA MADELEINE AU DÉSERT.

Jusqu'en 1837, son histoire se peut raconter en quelques lignes. Son père, d'origine lorraine, peintre lui-même, paysagiste de l'école de Lutherbourg, l'avait laissé au berceau à la garde d'une mère désolée, qui s'attacha à son enfance de toute son âme. N'ayant plus que lui à aimer, elle l'aima jusqu'à l'idolâtrie, se consolant dans la pensée qu'il serait le portrait de son père, qu'il aurait le même cœur et la même figure, que ce serait pour elle le souvenir d'un amour perdu. Vous dire toutes les tendresses de cette pauvre mère, ce serait un long chapitre. Elle commençait à renaître à l'espoir du bonheur; mais le ciel lui permit à peine de sourire, il la frappa pour la seconde fois. Elle mourut en décembre 1836, laissant Frédéric seul en ce monde. Comment allait-il faire, maintenant qu'il n'avait plus le sourire de sa mère, cette parole si tendre, ce regrad si encourageant! Il fut près de se laisser abattre; mais la jeunesse a tant de ressources cachées au jour du malheur, elle rebâtit si gaiement et si vite sur des ruines! Frédé-

ric pleura sa mère, il garda son image adorée dans le sanctuaire de son cœur, il vécut durant de longues semaines dans le souvenir de cette pauvre femme qui avait subi un si triste destin; bientôt les pleurs ne coulèrent plus, l'image s'effaça un peu, le souvenir perdit de son attrait si doux; Frédéric n'avait plus qu'un seul amour : il aimait la peinture comme une mère et comme une sœur. Il étudiait à l'atelier de ***. Ce peintre, par un aveuglement bizarre, désespérait de Frédéric; il le trouvait trop extravagant; il disait de lui : « C'est un garçon de talent si vous voulez, mais c'est le talent d'un fou. » Frédéric poursuivait son labeur sans trop se soucier de l'opinion du maître. Bientôt, ne trouvant aucune sympathie à l'atelier de ***, il se retira sous sa tente, mais, à l'encontre d'Achille, pour combattre avec plus de feu et de liberté. Il avait recueilli de l'héritage de sa mère à peu près deux mille livres de revenu, un ameublement assez joli, quelques tableaux et un peu d'argent comptant. Il y avait là de quoi vivre pour un garçon laborieux qui se dévoue aux arts. Frédéric résolut donc de vivre seul; il loua un atelier dans la rue Notre-Dame-des-Champs, en belle vue et en belle lumière; il se mit à l'œuvre gravement, après avoir pressé sur son cœur un vieux pinceau de son père. Il commença par une *Vierge au pied de la Croix*. Quoiqu'il eût un peu oublié sa mère, ce fut cette tendre et suave figure qui vint d'elle seule s'animer sur la toile. Cette figure une fois retrouvée, Frédéric sentit qu'il n'était pas tout à fait seul, que par la volonté du ciel sa mère venait veiller sur lui et lui dire d'espérer. Vous pensez qu'il se garda bien de se séparer de ce tableau; il le caressa de tout son amour et de tout son talent; il le suspendit au-dessus de sa couche solitaire et pieuse; il refusa, sur l'instance d'un ami, de le laisser partir. Jusque-là tout allait bien : le travail était son refuge et sa vie, son espoir et sa joie. Il se levait de bonne heure, comme l'oiseau chanteur, comme l'ouvrier laborieux; il déjeunait dans son atelier, se délassant par quelque lecture plus souvent frivole que solide. Sur le soir il allait dîner, ou à peu près, avec quelques étudiants; après dîner il se promenait dans Paris, à tort et à travers, mais pour étudier encore, cherchant partout des yeux quelque noble et belle tête, digne de figurer dans sa galerie. Quand le pinceau était rebelle, il allait au Louvre s'extasier devant quelque splendide page de Rubens, qui, plus que tout autre, répondait à sa nature.

En 1837, au mois d'avril, par une fraiche et souriante matinée, Frédéric peignait une *Madeleine au désert*. Pendant qu'il peint, traçons d'abord son portrait : une figure de vingt ans, d'un profil pur, des cheveux brunissants, des yeux bleus qui rêvent, une bouche timide encore, quoique relevée d'une fine moustache, des joues un peu colorées, mais qui pâliront bientôt, la taille svelte, un pied léger, une main de femme, voilà Frédéric. Si j'avais à peindre son esprit, je n'oublierais pas de l'affubler de tous les travers de notre temps; esprit assez mal cultivé, qui avait plus de clinquant que de raison, moins de sens que d'extravagance, mais avec ces allures originales qui, il y a dix ans, passaient pour l'indice du génie.

Il avait ce jour-là pour modèle de sa *Madeleine* une jeune fille blonde qui promettait, par sa physionomie, de se faire beaucoup pardonner, mais qui n'en était pas encore au repentir. Tout en s'élevant au ciel, ses yeux petillants de tous les feux de la volupté semblaient regretter les joies de la terre. En un mot, c'était Madeleine pécheresse et non Madeleine repentante.

Frédéric, ayant déposé sa palette pour contempler son œuvre à divers points de vue, secoua la tête avec chagrin : « Ce n'est point là Madeleine au désert, dit-il en prenant son chapeau. — Où allez-vous? lui demanda son modèle. — La séance est levée; renouez vos cheveux, je vais chercher une autre Madeleine. » Disant ces mots, Frédéric sortit gravement. Il traversa le Luxembourg et descendit la rue de Tournon; comme il pasait devant la maison toute ridée et tout édentée d'une devineresse célèbre, M[lle] Lenormand, Frédéric s'arrêta émerveillé devant une jolie femme qui descendait d'un fiacre, en toilette extravagante. Ne voyant que sa figure, il s'écria : « Voilà ma Madeleine : » et, sans trop savoir ce qu'il faisait, il la suivit jusqu'à l'escalier de la prophétesse. Revenant un peu de son enthousiasme, il voulut, au bas de l'escalier, rebrousser chemin; mais, cette femme s'étant retournée je ne sais pourquoi, il ne put résister à l'attrait de la voir quelques instants de plus. Il entra donc à la suite de la jeune dame, et alla s'asseoir en face d'elle dans le salon d'attente. Pendant qu'elle regardait avec une curiosité inquiète l'ameublement fantasque de la vieille sybylle, il étudiait avec les yeux du peintre toutes les lignes et tous les tons de cette belle figure un peu dévastée par les veilles, les passions et le chagrin. Cette femme finit par s'impatienter du regard obstiné de Frédéric, elle détourna la tête; mais, sous prétexte de voir un paysage, il se leva et alla se placer plus près d'elle. L'inconnue lui demanda alors sans façon ce qu'il prétendait faire.

Il répondit en s'inclinant :

— Je vous ai suivie sans le vouloir, pour contempler plus longtemps votre belle figure.

— Que voulez-vous donc dire?

Et la dame regarda Frédéric des pieds à la tête pour savoir à qui elle avait affaire.

— Je veux dire, madame, que votre figure m'a frappé; je suis peintre, je cherchais partout une tête de sainte... ne vous offensez pas, c'est sainte Marie Madeleine que je veux peindre; si vous voulez que je fasse un chef-d'œuvre, vous n'avez qu'à venir à mon atelier.

— Me feriez-vous mon portrait?

— Vingt fois; je ne me lasserais pas de reproduire ce chef-d'œuvre de la création.

Tout en parlant, la dame avait pénétré avec ses yeux de lynx dans l'âme de Frédéric; elle y avait découvert je ne sais quoi de noble et de grand qui la séduisait; elle n'avait pu se défendre d'un certain entraînement vers lui.

— Écoutez, lui dit-elle avec un joli jeu de physionomie, je vais demander à la devineresse si je puis sans danger aller dans votre atelier.

A cet instant une grande dame un peu fanée sortit du cabinet mystérieux; la devineresse apparut sur le seuil et fit signe d'entrer à la nouvelle venue. Frédéric était si enivré de son aventure, qu'il ne prit point garde à la sibylle. La porte se referma; il demeura seul très-agité, jetant çà et là un coup d'œil distrait sur les pauvres tableaux et les pauvres gravures où l'araignée se promenait et filait sa toile.

Au bout d'un quart d'heure la jeune dame sortit.

— Eh bien! lui demanda Frédéric d'un air suppliant.

Elle prit son bras sans façon.

— Eh bien! lui répondit-elle avec un sourire forcé, allons à votre atelier.

La dame se nommait Lydia ce jour-là. C'était un pseudonyme qui cachait quelque nom vulgaire. Son histoire est connue, car ces dames ont toutes la même histoire. Sous les poëtes mythologiques on l'eût surnommée la Sirène, sous les poëtes romantiques on l'eût surnommée la Lionne ou la Panthère; le nom n'y fait rien. Elle habitait la rue Notre-Dame-de-Lorette; elle ne figurait pas mal dans les chœurs de l'Opéra, mais elle jouait beaucoup mieux son rôle sur le théâtre du monde. Ce qu'elle étudiait le plus était son calendrier, pour se rappeler les mille noms dont elle s'affublait, les mille noms de ses servants, les mille rendez-vous qu'elle accordait. Son origine, son avenir, vous le savez. On ne les voit pas venir, on ne les voit pas s'en aller; elles apparaissent et disparaissent sans avertir personne. Elles descendent en ligne plus ou moins droite d'une danseuse ou d'une portière; elles finissent tantôt par se faire veuves, tantôt par un mariage, tantôt plus mal encore; j'en connais même qui arrivent à la dévotion; ces dernières ont imité les bateliers, qui abordent au rivage tout en lui tournant le dos. Lydia avait surtout les accessoires de la beauté : de jolis sourires tristes ou gais selon les circonstances, de

charmants regards tendres ou barbares selon les aventures. Sa figure était faite par l'amour et embellie par le diable. Quoiqu'elle vécût dans le péché, avec le péché et par le péché, il restait à ses traits je ne sais quoi de noble et d'élevé qui avait séduit Frédéric. A coup sûr, plus qu'une autre de sa famille elle pouvait inspirer un peintre pour une Madeleine repentante.

Frédéric et Lydia allèrent tout droit à l'atelier, Frédéric heureux d'une si belle découverte, Lydia curieuse de voir si le jeune peintre possédait autre chose que ses pinceaux et sa palette. En moins d'une heure elle compta sur ses doigts toutes les ressources de Frédéric, car il était confiant comme la jeunesse, il répondait à tout.

— A merveille, dit Lydia, celui-là pourra fournir à mes dépenses pendant la saison.

Et, tout en mettant en jeu ses artifices, elle posa en Madeleine repentante.

— Faut-il que je pleure? demanda-t-elle à Frédéric.

— Quoi! dit-il tout enchanté, vous pousseriez si loin l'amour de l'art?

— Croyez-vous donc que je ne connaisse pas les larmes de Madeleine?

Lydia prit un crucifix d'ivoire et leva les yeux au ciel. Frédéric se mit à l'œuvre. Se tournant vers Lydia, il fut surpris de voir briller deux larmes dans ses yeux bleus.

— Ah! madame, dit-il avec enthousiasme, ces larmes-là ne seront pas perdues.

Il retoucha les yeux de sa Madeleine, il suspendit les pleurs de Lydia; et tout à coup, jetant son pinceau, il tomba aux pieds de la comédienne.

Le lendemain, l'atelier ne fut point ouvert; le surlendemain, Frédéric y vint un instant; mais à peine s'il prit le temps de regarder sa Madeleine. Comme il entrait dans sa chambre à coucher, il fut frappé plus que jamais de l'expression tendre et inquiète du portrait de sa mère. Mais le démon du mal ne lui laissa pas le temps de réfléchir : il ferma la porte et ne vit plus que l'image attrayante de Lydia.

III

LES FOLLES AMOURS.

Vous raconterai-je mot à mot tout le chapitre de ses folles amours, toutes les coquetteries de Lydia et toutes les faiblesses de Frédéric? Pénétrerai-je dans ce terrible labyrinthe où s'égare plus que jamais la jeunesse dorée de notre temps, ce labyrinthe de la passion sans âme, du désenchantement et du désespoir? Vous montrerai-je à la pâle lumière de la vérité la galerie de ces belles aventurières qui ravagent tant de nobles cœurs, qui gâtent tant de nobles esprits? Ne criez pas trop à la moralité; j'ai assisté plus d'une fois à ce douloureux spectacle d'un avenir doré qui se perdait sans retour dans cet abîme sans fond. Lydia puisa à pleines mains dans la bourse et dans le cœur de Frédéric, elle dissipa en peu de temps ses ressources et ses fraîches espérances. Il découvrit trop tard qu'il était la proie du démon, ou, qui mieux est, d'une comédienne. Il voulut revenir sur ses pas; mais retrouvera-t-il son ardeur pour le travail, ses caressantes illusions, sa petite fortune, fruit des veilles de son père? C'en était fait de lui; la fumée du plaisir lui cachait la fumée de la gloire. « Autant l'une que l'autre, » lui disait Lydia. De plus en plus égaré dans un monde trompeur, il ne voyait plus que par le prisme de l'ivresse. Il se consolait par quelque maxime comme celle-ci : « La vie est la comédie des fous : jouons gaiement notre rôle. « Or, voici comment il jouait son rôle : il se levait à midi, se traînait à son atelier dans ses jours de courage, faisait quelque portrait de comédienne, allait dîner en bruyante compagnie, courait les spectacles avec Lydia ou les cafés avec les amis d'un jour. De l'art, du cœur, des nobles sentiments il n'était plus question; une longue nuit s'étendait sur son âme.

Toutes les semaines, il vendait un coupon de rentes, s'imaginant dans son insouciance ou son découragement qu'un homme de talent n'était jamais ruiné. Dans les premiers temps, il comptait un peu, se rappelant les pieuses économies de sa mère; mais il finissait par ne plus compter. Lydia savait mieux que lui l'état de sa petite fortune. Elle lui en donna bientôt la preuve en se brouillant avec lui sans raison apparente; elle prépara une scène de jalousie. Comme il ne l'aimait plus depuis longtemps, il se brouilla de bon cœur. C'était une bonne fortune; il allait reprendre sa liberté. Il rentra chez lui, le cœur plus gai que de coutume. « C'est étonnant, disait-il en revoyant sa palette avec un charme inconnu, c'est étonnant que Lydia ait songé à se brouiller avec moi : que me manque-t-il? Je suis beau, je m'habille en grand seigneur, j'ai plus d'esprit qu'il n'en faut, je suis généreux comme un fils de famille, on peut dire que je jette avec grâce l'argent par la fenêtre... » A ces derniers mots, Frédéric pâlit et secoua la tête. « Voyons! »dit-il. Il fit l'inventaire de ses papiers et de sa fortune, Lydia avait compté juste : il ne restait que mille francs à Frédéric. « Je comprends, dit-il avec amertume, je comprends pourquoi elle s'est brouillée avec moi! »

Il rentra dans l'atelier avec la résolution de reprendre son œuvre où il l'avait laissée, de ressaisir avec ardeur tous les lambeaux éparpillés de son talent. Durant deux jours, il travailla sans reprendre haleine, mais il était un peu tard pour revenir dans le beau chemin si verdoyant qu'il avait quitté sans presque retourner la tête; le désœuvrement l'avait envahi; la religion de l'art était éteinte en son âme; la soif de la renommée ne passait plus sur ses lèvres flétries. Son ardeur ne fut que passagère. Le troisième jour, il alla retrouver ses amis; après souper, il prit une autre femme, une digne compagne de Lydia, qui ne fut pas longtemps à dévorer le millier de francs que Lydia avait dédaigné, en disant : « Va te ruiner avec une autre. » Après Lydia, il avait pu relever encore son front abattu; après Olympe, tout espoir était perdu. Il se laissa aller aux mille extravagances de l'orgie du cœur; il suivit tête baissée, sans honte et sans regrets, l'ornière fatale qui se creusait au bal de l'Opéra pour aboutir à Clichy. « Tu n'es qu'à moitié ruiné, lui dit Olympe le jour où il jeta son dernier écu chez une marchande à la toilette, tu n'es qu'à moitié ruiné; n'as-tu pas la ressource des dettes? Avec ta bonne mine, il y a là de quoi vivre un an. » Frédéric, sans guide et sans frein sur cette mer orageuse, se laissa aller à tous les mauvais vents. « Qu'importe, disait-il dans son insouciance, je ne crains pas le naufrage : la peinture ne sera-t-elle pas toujours une planche de salut? »

Quand il fut raisonnablement endetté, Olympe se brouilla avec lui je ne sais comment. Frédéric ne prit point le temps de s'arrêder pour regarder la vie en face : il s'égara de plus en plus. Bientôt on saisit ses meubles et on les vendit à l'encan; bientôt il fut poursuivi à chaque coin de rue par un créancier. Il ne lui resta rien de tout le mobilier qu'avait béni sa mère. On lui laissa son chevalet, sa palette, ses pinceaux, le portrait de sa mère, sa fatale *Madeleine* toujours inachevée et quelques toiles barbouillées à peine. Il loua un autre atelier, ou plutôt un coin de grenier mal éclairé par deux lucarnes, près de Saint-Geneviève. Il espérait sortir bientôt de ce mauvais pas; il disait pour se consoler que la pauvreté est la meilleure compagne du génie. Cette maxime n'était plus vraie, pour lui qui avait perdu la religion de l'art, l'enthousiasme de la jeunesse, le prisme de l'illusion. Autrefois la pauvreté aurait eu pour lui, comme pour les nobles esprits qui se dévouent au martyre de l'art, des sourires encourageants; mais, à cette heure, la pauvreté devait apparaître à ses yeux sans masque et sans déguisement, dans sa pâleur de mort, avec ses guenilles qui sentent le linceul. Il voulut la fuir par l'ivresse; il créa mille paradoxes pour s'étourdir encore; mais la nuit il rentrait chez lui : en franchissant le seuil désolé de la porte, il entendait une

voix terrible qui lui demandait compte de son temps. Dans l'âtre nu, la pauvreté lui apparaissait grelottante et affamée; enfin sa mère lui souriait toujours d'un sourire angélique, sourire doux et terrible. Une nuit, se trouvant indigne de ce sourire, il saisit le portrait, le baisa en pleurant, et s'écria : « Non, ma mère ! non, je n'ose plus dormir sous ton regard. Adieu ! »

Il retourna le portrait.

Il faut le dire à sa louange, il ne put résister à tant d'ignominie. Il tenta de se faire une ressource de la peinture, mais il avait perdu son talent : sa main tremblait; le pinceau, naguère si docile, était devenu rebelle; la palette où il trouvait la création n'était plus qu'un triste chaos; sonfront, qui avait renfermé mille et mille images adorables, ne renfermait plus qu'un désert aride. Il voulut cependant achever sa *Madeleine;* comme il n'avait plus ni foi ni amour, il gâta en quelques coups de pinceau l'expression noble qu'il avait trouvée autrefois. « C'est fini, dit-il en rejetant son pinceau, j'ai tout perdu, je ne suis qu'un barbouillonneur. » Il fut pris d'une colère sauvage, il renversa son chevalet et piétina la toile. « Oui, reprit-il, j'ai tout perdu; il ne me reste qu'un corps sans âme, un cœur sans passion; tout est fini pour moi. » Il voulut mourir. « Mais comment mourir ? Et puis, pourquoi ne pas subir la lutte au moment terrible ? Il faut des soldats au pays, je serai soldat. Dieu me fera la grâce de bien mourir. » Tout en disant cela, il se mit à la lucarne de son triste refuge. En face de cette lucarne on bâtissait une maison; une douzaine de maçons, éparpillés sur les murs, manœuvraient avec ardeur. Toutes ces figures plébéiennes étaient animées d'une franche gaieté; les uns chantaient, les autres devisaient, tout sans perdre de temps. L'équerre, le compas, le ciseau, s'agitaient sans cesse dans ces mains laborieuses. Frédéric fut ému jusqu'au cœur par ce tableau du travail; il comprit que la vie était là, que le travail était pour moitié dans le bonheur, que le pain du travail était le seul béni de Dieu. « Je ne serai pas soldat, dit-il, je serai peintre d'enseignes; puisque je suis indigne d'être un artiste, je ne serai qu'un ouvrier. » Il tint bon dans cette résolution; il ramassa ses hardes et ses pinceaux, déposa le portrait de sa mère à la garde d'un marchand de tableaux qui lui avait acheté quelques esquisses de son bon temps; enfin il partit de Paris sans savoir où il allait, n'ayant gardé sur lui qu'une douzaine de francs. Vous croyez peut-être qu'il est sauvé, que les beaux sentiments vont refleurir en lui, que le peintre d'enseignes va retrouver peu à peu son talent d'artiste? Non, Dieu est plus rebelle à ceux qui ont dégradé son œuvre; il veut que celui qui gaspille les fleurs ne recueille que des fruits amers.

IV

LES PERVENCHES.

Frédéric arriva à Rouen, le bâton à la main, un soir d'octobre 1841; il se présenta chez un peintre en bâtiment qu'un compagnon de voyage lui avait indiqué. Cet homme n'y étant pas, il entra dans un cabaret, espérant y trouver sur sa bonne mine le souper et le gîte. La maîtresse du lieu, veuve depuis peu, n'étant pas habituée à héberger un buveur d'aussi belles manières que Frédéric, l'accueillit avec bonne grâce. Ce que voyant, il lui confia tout simplement qu'il était peintre d'enseignes à Paris.

— Eh bien, dit la cabaretière, peignez-nous quelque enseigne de votre façon. Ma sœur est sage-femme, pourquoi ne lui feriez-vous pas un tableau? Moi-même, si j'osais vous prier, je vous dirais de me peindre quelques grappes de beau raisin sur les murs du cabaret.

— Comptez sur moi, dit Frédéric en se versant à boire.

Le lendemain, dès sept heures, il peignait sur le mur du cabaret. Plaignez-le : il n'avait eu du courage qu'à demi; il ne s'était résigné à son métier qu'après avoir bu une pinte de cidre, dont les vapeurs lui cachaient le passé, le présent et l'avenir. La cabaretière le suivait des yeux, tout émerveillée du talent d'un homme à demi ivre.

Nous ne l'étudierons pas jour par jour dans cette phase de sa vie. Il prit pied chez la cabaretière. Cette femme vanta si bien partout et toujours son peintre d'enseignes, que des commandes vinrent en grand nombre, d'autant plus vite qu'on s'imaginait que Frédéric ne séjournerait pas longtemps dans la ville. Il travaillait la moitié du temps, n'oubliant pas de s'enivrer un peu avant de se mettre à l'œuvre. Il s'était d'abord enivré par raison, il s'enivra bientôt par habitude, soit pour oublier les chagrins, comme dit la chanson, soit pour trouver des rêves, comme Hoffmann. Il devint le plus grand buveur du cabaret; la cabaretière avait beau lui prêcher la sagesse, il buvait à lui seul plus que tous les chalands du voisinage. La cabaretière, qui était bien payée, finit par prendre son parti; d'ailleurs, à en croire les commères de la rue, Frédéric était de taille à ne pas l'écouter; si elle était la maîtresse du cabaret, il en était le maître.

Frédéric devint si célèbre à Rouen, que le petit cabaret était sans cesse visité par les étrangers. Le pauvre peintre d'enseignes comprit bientôt qu'il était en spectacle; il n'avait point encore assez de cynisme pour braver les regards curieux. Il parla d'aller en d'autres pays, au grand regret de la cabaretière, qui l'aimait beaucoup et qui trouvait son compte dans les visites. Malgré ses prières et ses larmes, il partit un matin avec près de 400 livres que la bonne femme prétendit lui redevoir sur de l'argent touché en son nom pour prix de son travail. Frédéric reprit le chemin de Paris. C'est la bonne ville, la seule ville où le malheur puisse vivre solitaire et caché, c'est l'abri discret de toutes les âmes qui veulent souffrir en silence. Frédéric craignit pourtant d'y être reconnu; il n'osa, à son arrivée, se hasarder ni du côté de l'Opéra, ni du côté du Luxembourg. Il se logea dans le Marais, au-dessus d'un cabaret. Où plaça-t-il son argent? Vous le devinez, chez tous les marchands de vin du voisinage, les priant d'étendre de proche en proche sa renommée de peintre d'enseignes.

L'ouvrage se fit attendre, la misère la plus sombre ressaisit Frédéric aux approches de l'hiver; perdant ses dernières forces morales, il ne voulut pas lutter plus longtemps : il résolut de se laisser mourir de faim. Un entrepreneur vint à temps lui commander les décorations d'un petit théâtre. Il se remit au travail et à l'ivresse. L'entrepreneur, content de sa touche franche et agile, le paya assez bien et chercha à l'encourager par l'espérance d'un plus grand travail. Cet homme avait démêlé à travers les fumées du vin le talent de Frédéric; loin de le traiter comme un ouvrier travaillant sous ses ordres, il avait pour lui le respect dû à une intelligence que le malheur a frappée. Frédéric d'ailleurs conservait, jusque dans l'orgie la plus triste, une fierté native qui étonnait tout le monde; il voulait bien tomber aussi bas que possible, mais il ne voulait pas être insulté par d'autres que par lui. Malgré la bonne volonté de l'entrepreneur, Frédéric, qui aimait par dessus tout la paresse, le cabaret et la liberté, se brouilla avec lui. Il retomba dans sa misère et dans son ignominie; jusque-là il était descendu bien bas, alors il descendit sur le degré fatal qui conduit de la débauche au crime. Depuis son retour à Paris, il entendait tous les jours bruire à ses oreilles de si étranges maximes, qu'il commençait à ne plus distinguer le bien d'avec le mal, l'honneur d'avec l'infamie. Quelques jours de plus dans cette atmosphère infernale, qui sait où il fût allé? Dieu sembla prendre en pitié ce profanateur de la création. Dieu permit que l'amour, la cause de la chute, fût aussi le sauveur.

On vint un matin chercher Frédéric pour retoucher une enseigne. En montant à l'échelle, ivre comme de coutume, il remarqua à une fenêtre de l'entre-sol un profil d'une pureté ravissante. Il monta sans s'arrêter, mais, en moins d'un quart d'heure, vingt fois il pencha la tête pour revoir ce profil d'ange. Il échappa bien vite aux fumées de l'ivresse, et, par un instinct qui se conserve toujours, il rajusta son costume qui était en grand désordre. La jeune fille qu'il voyait de profil était une belle créa-

ture bénie du ciel, qui nourrissait du fruit de son travail une mère aveugle et de très-jeunes sœurs; elle gravait de la musique, coloriait des estampes et faisait de la tapisserie, selon les commandes. Elle avait vingt-deux ans à peine; depuis longtemps déjà elle était la providence de sa famille. Frédéric devina, en la voyant travailler avec une ardeur pieuse et gaie, qu'elle accomplissait une bonne œuvre. Elle gravait alors de la musique. Une fraiche et gracieuse figure de sœur se penchait sur son épaule; deux autres sœurs plus petites jouaient à ses pieds; sa mère semblait se recueillir, les yeux tournés vers la lumière. Ce joli tableau était encore animé par quelques pots de verveine et de pervenche qui s'épanouissaient sur la fenêtre. Frédéric, qui n'avait jamais vu un si doux, si simple, si calme intérieur, fut ému, soupira et leva les yeux au ciel.

La jeune ouvrière s'étant mise à chanter, sa voix vint raisonner dans le cœur du peintre d'enseignes comme un pur écho de ses dix-huit ans. Elle chantait pour la musique plutôt que pour la chanson; tout en l'écoutant, Frédéric avait interrompu son barbouillage. Il finit par descendre de l'échelle ému jusqu'aux larmes, surpris des battements de son cœur; — son cœur qui, depuis dix ans, n'avait presque jamais battu! Il était trop habitué au cabaret pour n'en pas prendre encore le chemin; il alla s'établir dans un coin pour caresser tout à loisir l'image de la jeune fille. Le cabaretier lui apporta du vin et une pipe.

— Ce n'est pas cela, dit Frédéric avec dégoût. Qu'on aille me chercher du papier et des crayons.

Le cabaretier obéit. En attendant, Frédéric, sans qu'il s'en doutât, se versa à boire et alluma sa pipe. Quand il eut sous les yeux ce qu'il avait demandé, il jeta sa pipe et son verre. Il fut bientôt à l'œuvre; un sourire d'amour passa sur ses lèvres flétries quand il vit reparaitre sur le papier l'angélique profil. « C'est étrange, dit-il avec amertume, je sais encore dessiner. » Il représenta la jeune fille comme il l'avait vue, devant la fenêtre fleurie, penchée sur une planche de musique; il indiqua en quelques traits les accessoires du tableau. Il parvint en moins d'une heure à saisir le caractère de la figure, cette douceur si tendre, si gaie et si sereine, cette grâce naturelle et simple, ce charme ineffable que la paix du cœur répandait dans le regard.

— C'est bien touché, dit un buveur penché au-dessus de Frédéric.

Le peintre retourna aussitôt son dessin.

— Qu'est-ce que cela te fait? dit-il à l'ivrogne; va-t'en boire et laisse-moi seul.

Il retoucha le portrait à la sanguine, y répandit des ombres légères, enfin y donna le dernier coup; après quoi il sortit. La nuit tombait, il jugea qu'il ne trouverait plus la jeune ouvrière à la fenêtre; cependant il retourna dans la rue Saint-Louis. Il aperçut de loin Gabrielle penchée à la fenêtre. Il passa en rougissant, sans oser lever la tête.

Le lendemain, il fut de bonne heure sur son échelle. Il vit le soleil levant dorer les toits d'alentour; il vit arriver à son travail la douce Gabrielle, qui chantait comme l'alouette matinale. Elle était plus jolie encore que la veille. Une robe de basin blanc d'une grande fraicheur dessinait les contours de son corsage. Quoiqu'elle eût peu de temps à elle, ne croyez pas qu'elle négligeât sa belle chevelure. Elle passait une demi-heure chaque matin à la peigner et à la tresser. Sa seule coquetterie, coquetterie permise par Dieu même, était de changer souvent sa manière de se coiffer. Ce jour-là, quand elle eut gravé sans relâche pendant près d'une heure, elle leva les yeux, et, voyant ses pervenches toujours fraiches et toujours en fleur comme sa jeune âme, elle vint à la fenêtre, une carafe à la main, pour les arroser. Gabrielle arrosa tous les pots et compta avec une joie enfantine les fleurs qui allaient éclore. Près de se retirer, elle passa les deux mains dans le feuillage odorant de la verveine. Frédéric, la voyant seule, voulait à toute force lui parler, mais comment oser lui parler? que lui dire? pourquoi troubler tant d'innocence et tant de candeur? Peut-être elle n'a jamais entendu de si près la voix d'un homme; et lui, Frédéric, était-il encore un homme? Toutes ces idées passaient dans son esprit, glaçaient son cœur et coupaient la parole sur ses lèvres. Enfin, d'une voix étouffée par un soupir, il lui dit :

— Mademoiselle, permettez-moi de vous présenter ce dessin pour une pervenche que je cueillerai sur votre fenêtre.

Gabrielle eut peur, elle leva les yeux; la figure de Frédéric n'avait rien de très-rassurant; néanmoins, son air suppliant et sa pâleur plaidèrent pour lui.

— C'est le peintre d'enseignes, murmura-t-elle entre ses dents.

Elle trouva très-simple de laisser cueillir une pervenche; c'était la première fois qu'on daignait s'occuper de son jardin. Pendant qu'elle réfléchissait, Frédéric avait déroulé le dessin.

— Mon Dieu! dit-elle, frappée de voir son image comme si elle se fût trouvée devant une glace éloignée. — C'est pour moi? reprit-elle avec une joie enfantine.

— Oui, dit Frédéric un peu enhardi.

— Mais, monsieur...

Elle rougit et laissa tomber le portrait sur la verveine.

— Ne craignez rien, je vous ai vue, je vous ai... trouvée belle; je sais que les jeunes filles aiment les miroirs; j'ai voulu être un de vos miroirs; mais voilà que, tout en vous dessinant trait pour trai, j'ai senti que mon cœur allait plus vite que ma main. Pardonnez-moi, je ne sais pas ce que je dis; laissez-moi cueillir une de vos pervenches, et tout sera fini.

Gabrielle était troublée au plus haut point; ces paroles bizarres, dites par un ouvrier mal vêtu et de mauvaise mine, tombaient dans son oreille comme les mots d'une langue étrangère; elle voyait bien que Frédéric l'aimait, et cet amour répandait un grand effroi dans son cœur. Cependant elle reprit bientôt le calme de son innocence. Elle cueillit elle-même une pervenche pour Frédéric.

— Tenez, monsieur, je ne veux pas garder votre dessin.

— Ah! si vous saviez avec quel respect et quelle adoration je l'ai fait? Nous ne nous reverrons pas; pourquoi ne pas garder chacun un souvenir de cette fraiche matinée?

Disant cela, Frédéric prit la pervenche entre ses lèvres.

— Eh bien, oui, dit Gabrielle en rentrant dans la chambre, je dirai tout à ma mère.

— Adieu!

— Adieu!

Frédéric ne voulut point achever de retoucher l'enseigne.

— Non, non, dit-il en s'éloignant, je ne suis plus un peintre d'enseignes!

Il alla trouver le buveur qui la veille avait applaudi à son dessin; il lui offrit de crayonner son portrait moyennant deux écus. A ce prix il trouva des chalands sans nombre. Quelques jours de travail se passèrent ainsi. Frédéric n'était presque pas changé en apparence; il avait toujours un cabaret pour atelier; c'était là que posaient les chalands, entre deux bouteilles de vin. Mais, quoiqu'il s'enivrât encore, un regard intelligent pouvait déjà remarquer les premiers indices d'une métamorphose; Frédéric avait retrouvé l'ardeur d'un homme qui poursuit un but; un éclair de noble gaieté passait çà et là sur sa figure; on pouvait deviner, en voyant son front, qu'une pensée active était revenue s'y fixer.

Après avoir fait une vingtaine de portraits, il s'habilla avec une certaine recherche. Gabrielle le vit passer un soir. La noble fille, depuis un mois qu'elle avait cueilli une pervenche pour Frédéric, pensait souvent à lui; elle ne l'avait pas revu, mais plus d'une fois, durant les heures de travail, le souvenir de cette figure pâle et flétrie était venue la distraire. Elle plaignait Frédéric sans savoir s'il était à plaindre. Elle ne l'aimait pas, mais elle ne pouvait se défendre d'un élan de généreuse sympathie. Le soir qu'il passa sous sa fenêtre, elle laissa tomber sur lui un tendre sourire de sœur. Frédéric s'éloigna avec une nouvelle vie dans l'âme; sous les ruines, un rayon et un souffle du printemps ravivaient quelque touffe d'herbe odorante, quelque fleurette épa-

nouie. Tous les soirs, sans se l'avouer, Gabrielle cherchait à découvrir Frédéric parmi les passants, mais il ne passa plus.

V

QUAND LE COEUR A BATTU, L'AME EST SAUVÉE.

Gabrielle avait fini par oublier Frédéric, quand un matin elle reçut cette lettre, qu'elle lut tout haut devant sa mère, comme elle faisait toujours :

« Je vous écris en tremblant, Gabrielle; je n'oserais le faire si la mort n'était là près de moi pour m'encourager et m'enhardir. Avez-vous oublié le peintre d'enseignes, celui qui crayonna votre adorable figure avec tant de bonheur inespéré ? Le pauvre diable est à sa dernière heure ; après bien des zigzags fatals, le voilà qui achève son chemin; un triste chemin, ou plutôt une ornière profonde sans verdure et sans fleurs ! Le croiriez-vous ? vous m'avez sauvé ! J'étais dans la fosse aux lions comme Daniel; les lions, vous le savez, ce sont les passions immondes qui se disputent le cœur; vous avez été l'ange envoyé de Dieu. Je ne suis plus dans la fosse où depuis onze ans je m'enfonçais de plus en plus; mais, hélas ! je sens encore les morsures des lions, des morsures mortelles. La mort, qui détruit tout, peut aussi tout réparer. « Bien mourir, » disaient les anciens. Bien mourir, c'est le plus grand acte de la vie. Je voulais vivre encore, vivre avec votre souvenir, sinon avec vous-même; mais comme j'ai dit, les morsures étaient mortelles. J'ai voulu me remettre au travail, et en quelques jours le travail m'a achevé. Il ne me restait qu'une étincelle de feu, puis elle s'est évanouie à la première heure d'enthousiasme. Pourtant, qu'il m'eût été doux d'avoir le temps et la force de me relever jusqu'à vous, de fouler d'un pied victorieux les guenilles de mon âme! Dieu ne m'a pas permis cette joie! Que la volonté de Dieu soit faite ! Loin de me plaindre du ciel, je le bénis à genoux ; je vous bénis, vous qui avez délivré mon cœur des malédictions. Je me laisse aller à une folle exaltation, je ne suis pas fou pourtant, mais la lumière qui me fut longtemps cachée m'éblouit un peu. Savez-vous quel est mon dernier rêve? écoutez-moi. Je m'imagine que vous allez venir répandre un parfum de grâce, de paix et d'innocence à mon lit de mort. Si vous veniez, ne serais-je pas dans le ciel ? Mais vous ne viendrez pas, vous auriez trop peur ; cependant ce serait une bonne œuvre agréable à Dieu.

« FRÉDÉRIC, *rue de Malthe, n° 2.* »

Gabrielle relut cette lettre pour la comprendre un peu.

— Irai-je ? demanda-t-elle à sa mère, qui savait l'histoire du portrait et de la pervenche.

— Si c'est une bonne œuvre, si ton cœur te le conseille, va, ma fille.

Gabrielle partit à l'instant avec sa jeune sœur.

Elle trouva Frédéric au-dessus d'un cabaret dans une petite chambre de l'aspect le plus misérable.

— Quoi! vous êtes venue ? dit-il en la voyant entrer!

Elle fut effrayée de sa pâleur lugubre, elle ne répondit pas.

— Si vous saviez, reprit-il, comme mon cœur est heureux!

Frédéric faillit succomber à cette émotion.

— Vous ne mourrez pas! dit tout à coup Gabrielle; vous ne mourrez pas !

— Je suis condamné, non pas par les médecins, qui se trompent toujours, mais par Dieu, qui ne se trompe jamais. D'ailleurs, pourquoi vivre ?

— Pourquoi vivre ? reprit-elle en baissant la tête et d'une voix affaiblie, parce que je vous aime.

A ce mot inespéré, Frédéric se souleva sur son grabat, saisit la main de Gabrielle et y appuya ses lèvres déjà glacées.

— Hélas ! dit-il tristement, je pourrais vivre que je ne voudrais pas de votre amour; je n'en serais jamais digne. Gardez votre amour pour quelque jeune cœur pur et dévoué, pour celui qui vous embellira de ses fraiches espérances. Pourtant, si vous m'aimiez, ne retrouverais-je pas encore quelque rayon de ma jeunesse dévastée? L'âme est comme le ciel : les nuages peuvent l'obscurcir, mais non l'atteindre; qu'il vienne un beau jour après de sombres hivers, l'âme reparait dans toute sa pureté. Tenez, Gabrielle (permettez ce doux nom à mes lèvres), depuis que vous êtes là, je me sens jeune comme autrefois; il me semble que j'échappe à un mauvais rêve et à une mauvaise nuit.

Frédéric, que cette secousse de joie avait épuisé, retomba sur l'oreiller presque évanoui; à peine s'il lui resta la force d'ouvrir un peu les yeux. A cet instant, un ivrogne de ses amis, qui remplissait assez bien l'office de garde-malade, entra avec un crucifix dans les mains.

— Figurez-vous, dit cet ivrogne à la jeune fille, figurez-vous qu'il veut se confesser. Il a bien changé depuis quelques jours. Je l'ai connu dans un temps où il n'eût voulu pour tout confesseur qu'un broc de vin.

— Du vin ! du vin ! dit Frédéric dans le délire; qu'on m'apporte du vin et la cabaretière!—Non, non, Gabrielle ! Gabrielle!

La jeune fille eut peur et voulut s'éloigner; déjà sa petite sœur était dans l'escalier; mais, entendant encore prononcer son nom, Gabrielle demeura.

— Me voilà, dit-elle.

— Vous avez bien fait de venir, reprit le moribond; tout est fini, adieu; je m'en vais avec votre pervenche.

Et Frédéric se mit à chanter, d'une voix lente et plaintive, un refrain naïf où il disait que son âme allait s'envoler avec la pervenche cueillie par Gabrielle.

— Aussitôt qu'il bat la campagne, dit le compagnon du cabaret, il se met à chanter cela. Un garçon si joyeux et si franc buveur chanter une pareille litanie ! Ah ! si vous saviez comme il buvait bien !

Cet homme, voyant la pâleur et l'émotion de Gabrielle, lui dit que sauf meilleur avis, elle ne devait pas assister plus longtemps à une pareille agonie. Elle partit en essuyant ses larmes.

Frédéric n'eut plus que çà et là un éclair de raison. Dans un de ces moments où la mort le laissait encore respirer un peu, il passa la main sur son front tout en disant : Elle est venue, je l'ai vue, c'est là qu'elle était ; ô mon Dieu, soyez béni.

— Maintenant, mon brave, dit-il à son seul ami, je veux reconnaître ton amitié : apporte du vin, et nous trinquerons ensemble; Dieu ne m'en voudra pas de mourir gaiement.

Notre homme ne se fit pas longtemps attendre.

— Très-bien ! reprit Frédéric, emplis mon verre Nous allons porter un toast solennel.

— A qui donc ?

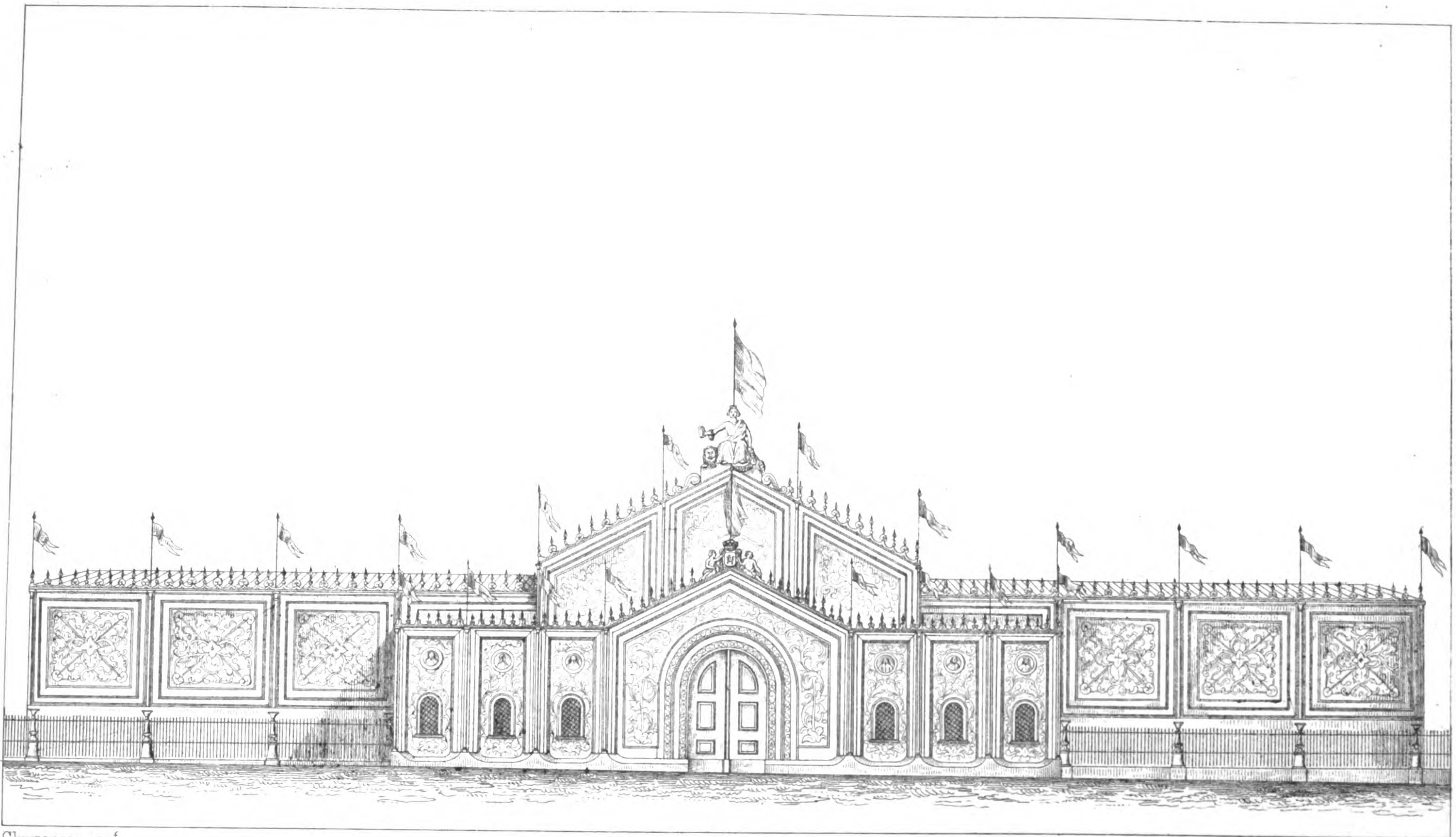
— Au travail ! s'écria Frédéric avec tout ce qui lui restait d'enthousiasme

Il retomba dans le délire jusqu'à sa dernière heure. Il mourut le lendemain vers midi, dans l'attitude du recueillement.

Gabrielle, apprenant sa mort, regretta de ne pouvoir aller prier sur sa fosse; si elle eût osé, ses restes eussent été honorés d'un tombeau. Pour être du moins agréable à son ombre, elle effeuilla, en signe de deuil, toutes ses fraiches pervenches.

Il est resté quelques portraits et quelques dessins de Frédéric ; ses dessins ne sont guère que des études capricieuses. En peinture il fut de la famille Rembrandt ; comme il ne peignait que des ivrognes ou tout au moins des buveurs, il a souvent reproduit, sans y penser peut-être, les franches physionomies du peintre hollandais. Il recherchait avec originalité toutes les ressources du clair-obscur; mais pas un seul de ses portraits ne peut passer pour une œuvre achevée, on y découvre des négligences et des défauts d'écolier, des barbarismes et des solécismes sans nombre. Les deux hommes qu'il représentait, l'artiste bien doué et le peintre d'enseignes, se reconnaissent dans chacun de ses portraits. Il lui est arrivé de bien peindre une main avec la patience d'un Breu-

SALON DE 1851.



Cluysenaar inv.t

Imp. des Beaux-Arts Passage du Prince.

FAÇADE PRINCIPALE DES BATIMENTS DE L'EXPOSITION.

ghel, quand il indiquait à peine l'autre par trois ou quatre coups de pinceau : l'ivresse avait brouillé sa palette. J'ai vu, entre autres portraits de lui, une sage-femme peinte sur son enseigne. La scène représente une chambre à coucher; la sage-femme soulève les rideaux du lit tout en souriant aux spectateurs; la main qui soulève les rideaux est touchée avec une légèreté presque fabuleuse, tandis que l'autre, qui est pendante, ressemble autant à un pied qu'à une main. La figure est d'une grâce piquante; les yeux ont la flamme de la vie; la chevelure est souple; la robe est bien faite pour le corps, le corps respire bien sous la robe; jusqu'ici c'est un portrait, un bon portrait, qui vous regarde et qui va vous parler, mais les accessoires vont détruire l'œuvre et l'illusion. Ce n'est plus qu'une enseigne, un décor de théâtre; l'esprit irrité de ces contrastes en demande la raison à l'artiste, qui répond comme Jean Steen : Je ne peignais qu'entre deux vins.

A. HOUSSAYE.

REVUE

DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

DE BRUXELLES EN 1851.

§ I.

LE PALAIS DE L'EXPOSITION.

A l'instar de Paris. qui a construit un palais provisoire pour l'exposition des beaux-arts. dans une des cours de l'ancien *Palais-Royal*; à l'imitation de la vieille Angleterre qui a bâti à coups de millions un *Palais de Cristal* pour abriter les œuvres de l'art et de l'industrie de toutes les nations. Bruxelles a cru devoir édifier un *Palais de bois*, pour donner asile aux productions des artistes de tous les pays. Le gouvernement a pris l'initiative de cette mesure et il a décidé. il y a six mois. que l'exposition de Bruxelles serait générale.

Là est le beau côté de l'idée. mais elle eût été beaucoup plus féconde en résultats si l'on se fût décidé plus tôt. Le terme d'une année n'eût pas été de trop; c'est à peine, même. s'il eût été suffisant, je ne dirai pas pour le porter à la connaissance des nations éloignées — car le télégraphe et la vapeur sont là qui marchent comme la pensée — mais pour s'y préparer dignement. Quand on ne connaît pas les gens. on aime à se présenter devant eux en bonne tenue; or, les artistes sont assez coquets de leur nature. surtout quand il s'agit de leur talent ou de leur réputation

Quoi qu'il en soit. l'exposition générale existe; elle est là. devant nos yeux; nous devons donc y croire. Malgré le peu de temps donné aux artistes étrangers pour s'y préparer, le contingent de leurs œuvres est nombreux. Il dépasse même, à cet égard, toutes les espérances que l'on avait pu concevoir. Il y a une foule de noms que nous ne connaissions que de réputation. une multitude d'artistes dont les œuvres nous étaient même totalement inconnues. C'est là une bonne fortune pour la Belgique; elle pourra étudier, comparer à son aise et recueillir une précieuse leçon à ce contact immédiat de tant d'écoles justement renommées. Rien ne fait faire un pas à la science comme le frottement.

L'isolement tue l'art. tandis que du contact des hommes et des choses jaillit l'étincelle.

Nous avons reçu des œuvres jusque de l'Italie. Rome. cette vieille cité des arts. ce berceau de toutes les gloires du monde, Rome n'est pas restée sourde à l'appel que lui a fait la Belgique.

Berlin. Dresde, Francfort. Cologne, Clèves, Stuttgardt. Heidelberg. Munich et Dusseldorff, ont envoyé les œuvres de leurs meilleurs artistes.—presque tous noms nouveaux. La Suisse. la Hollande, l'Espagne ont suivi le mouvement.

Enfin. la France, quoique sachant parfaitement le chemin de la Belgique. a notablement augmenté le nombre de ses envois, et l'on nous assure que sans les rigueurs excessives de la Commission, relativement au délai fatal, le nombre des exposants français eût été beaucoup plus considérable encore.

Nous ne croyons pas à ce rigorisme, il eût été injuste et de mauvais goût : de mauvais goût, parce que les artistes étrangers qui se donnent la peine d'envoyer leurs œuvres pour embellir une exposition, ont bien droit à quelques égards. je dirai même à quelques petits priviléges, justifiés souvent par les embarras du voyage, les lenteurs de la route et les exigences de la douane; injuste, parce que l'appareil imposant du *délai fatal* ayant été levé pour la plupart de nos artistes nationaux résidants, il devait l'être. à plus forte raison, pour les artistes venant des pays lointains. Nous croyons donc cette nouvelle exagérée et lancée dans le public dans le but de déverser probablement un ridicule de plus sur les membres de la Commission.

Nous devons leur rendre justice. au contraire. pour les peines qu'ils se sont données. Le Palais de l'exposition s'est élevé comme par enchantement; il y a deux mois à peine que sa construction est commencée, et malgré les prédictions malintentionnées de beaucoup de gens, toujours con-

trariés de ce que les belles choses réussissent. l'ouverture ne s'en est pas moins faite le 15 août, avec toute la solennité et toute la pompe désirables.

§ II.

Le Palais de l'Exposition a été élevé sur les plans de M. Cluysenaer, architecte des *Galeries Saint-Hubert,* du *Marché de la Madeleine*, de la *Place du Congrès, etc.;* c'est dire assez que c'est une œuvre parfaitement conçue et sagement exécutée. Il est fâcheux, seulement, que ce soit une dépense perdue et que les 35 mille francs employés dans ce bâtiment provisoire n'aient pas formé la première base d'un budget plus considérable avec lequel on eût pu, au moins, construire un monument définitif. Ici, comme partout. les destinations spéciales manquent. Pour faire les expositions ordinaires, on était obligé de se servir des salles du Musée, ce qui offrait d'immenses inconvénients; mais comme on a craint, avec raison, l'encombrement d'une exposition générale, on s'est décidé à élever dans la cour même du Musée de l'Industrie un palais tout en bois. On frémit en songeant aux conséquences possibles d'un sinistre. Non-seulement ce serait l'anéantissement total de valeurs artistiques considérables; mais enclavé, comme il l'est, dans les bâtiments anciens qu'il touche de toutes parts par de longues perches de soutènement, il entraînerait la destruction presque inévitable de la *Bibliothèque royale*, de la *Bibliothèque de Bourgogne,* du *Musée de l'industrie*, de la *Collection des tableaux* de nos anciennes écoles. et probablement des collections du *Cabinet d'histoire naturelle*. Voilà de ces désastres qui seraient à jamais irréparables pour le pays; aussi engageons-nous de toutes nos forces la Commission administrative à prendre des mesures telles, que la sécurité de nos richesses nationales ne puisse être un seul instant soumise aux périlleux hasards d'un événement de cette nature. Un service de sûreté doit être installé là, *à demeure*, pendant toute la durée de l'exposition. Nous adjurons le gouvernement de prendre l'initiative en cette circonstance et de ne pas se contenter d'un poste d'honneur; il faut un poste de nuit. avec des gardiens *ad hoc*, couchant dans les galeries mêmes de l'Exposition.

Donc. sur l'emplacement de la cour grillée du Palais de l'Industrie on a élevé un vaste parallélogramme divisé horizontalement par trois immenses galeries vitrées séparées au milieu par une galerie perpendiculaire, au centre de laquelle s'élève la statue en bronze du prince Charles de Lorraine, due au ciseau de M. Jehotte. Cette œuvre est là par accident : c'est la place naturelle qu'elle occupe quand la cour du Musée est libre; on n'a pas cru nécessaire de la descendre de son piédestal. et. avec raison. on a mieux aimé ménager à son auteur le triomphe d'une troisième exhibition. Tout autour du piédestal de la statue, on a placé un divan circulaire pour la commodité des visiteurs, et tout autour de ce divan, dans un rayon plus élargi, on a mis quelques groupes de sculpture. Dans la pièce qui précède, et qui est une sorte de vestibule, on a placé la figure en pied de Sa Majesté et la statue de Marguerite d'Autriche, faite par M. Tuerlinckx pour la Grand'Place de Malines.

La galerie du milieu est divisée elle-même, dans la partie latérale gauche, par quatre petites salles qui toutes communiquent entre elles. La galerie du fond ne forme qu'une seule travée où se trouvent placées les œuvres les plus importantes du salon. C'est la place d'honneur. Au centre de cette longue travée se trouve le tableau de M. Gallait. Au milieu de toutes les salles sont disséminés des groupes de sculpture.

Toutes ces galeries reçoivent une lumière verticale: seulement, afin d'éviter un miroitage qui résulterait nécessairement des variations fréquentes de l'atmosphère, on a interposé entre le vitrage supérieur un plafond en verre dépoli. La lumière s'infiltre alors tout doucement au travers de ce vitrage intermédiaire et projette ainsi sur les tableaux un jour d'un effet agréable. L'égalité de tons était difficile à calculer, on l'a obtenue de cette façon. C'est là une idée heureuse dont nous félicitons sincèrement l'architecte des galeries de l'Exposition.

En somme, tout est bien combiné, tout est bien ordonné, tout est bien éclairé.

Une observation cependant : le fond des murailles, d'un ton de *lie de vin*, a une apparence un peu froide. Je sais bien qu'on me dira qu'il sert à faire valoir les tableaux; mais si cette apparence eût été moins glaciale, l'aspect général n'y aurait-il pas gagné? Je le crois. Les tons chauds, soit en brun-rouge, soit en vert, ont toujours eu la préférence des artistes. Dans tous les cas, ce n'est pas là une question de principe, c'est une question de détail. de goût et d'effet. Quelques tableaux gagneront à ce voisinage, d'autres y perdront; mais après tout, comme il n'est pas possible de faire au goût de tout le monde, nous devons en conclure que ce que la Commission a fait est bien fait.

Quant à la partie extérieure du monument, elle est d'une apparence extrêmement grandiose. Toute la façade est ornementée avec des arabesques conçues dans le goût de la renaissance, et sur l'avant-corps qui forme saillie au bâtiment principal — avant-corps où se trouvent les bureaux de la Commission directrice — toute la façade est également décorée d'arabesques charmantes, fond grisaille comme les autres; seulement, de plus, elle présente six médaillons sur lesquels se trouvent les portraits des plus grands maîtres de l'art : d'un côté, Rubens, Raphaël, Duquesnoy; de l'autre, Van Dyck. Michel-Ange et David Teniers. Au-dessus de la porte d'entrée s'élève un cartouche soutenu par deux figurines; ce cartouche porte un écusson sur lequel sont représentées les armes de la Belgique. Au centre et au faîte du bâtiment se trouve une figure allégorique : c'est la Muse de l'histoire. A ses pieds est un livre ouvert où elle inscrira le nom des vainqueurs; de sa main droite elle tient des couronnes de laurier, symbole de l'immortalité. Toutes ces décorations sont traitées avec beaucoup de talent et une grande liberté de pinceau.

§ III.

LA SÉANCE D'OUVERTURE.

ARRIVÉE DE SA MAJESTÉ. — DISCOURS DE M. LE PRÉSIDENT DE LA COMMISSION. — VISITE DU ROI. — SON AFFABILITÉ AVEC TOUS LES ARTISTES EXPOSANTS.

L'ouverture de l'exposition s'est faite avec une pompe inaccoutumée. L'éclat imposant de la solennité tenait à l'importance même de l'exposition, que l'on savait être remar-

quable au delà de tout ce que l'on avait osé espérer. Le grandiose du local prêtait lui-même à l'effet de cette grande fête de l'art.

Par une de ces idées ingénieuses qui naissent du concours même des circonstances, les pavillons de toutes les nations flottaient au sommet de ce palais où l'on donnait une hospitalité fraternelle à toutes les écoles de peinture les plus renommées. Cette attention délicate réveille non-seulement un souvenir de cordialité affectueuse, mais un sympathique mouvement de reconnaissance envers les peuples qui ont répondu à l'appel fait par la Belgique.

Aussi, dès onze heures du matin, toutes les issues de la *place du Musée* étaient-elles encombrées d'une foule de curieux qu'avaient peine à maintenir les troupes échelonnées sur toute la place.

A onze heures et demie, les artistes ont été admis, ainsi que toutes les personnes munies de cartes spéciales. Jamais une plus belle réunion et un enthousiasme plus unanime ne s'étaient rencontrés. A midi un quart, les tambours ont battu aux champs, et le Roi est arrivé, suivi de tous les ministres, en tête desquels se trouvait M. Rogier, ministre de l'intérieur.

M. le bourgmestre en grande tenue, ainsi que la Commission, attendaient Sa Majesté dans la salle d'entrée; au milieu du silence le plus respectueux, M. le président s'est exprimé en ces termes :

« Sire,

» La commission directrice et le jury sont heureux du témoignage de bienveillant intérêt que S. M. donne aux artistes, en présidant à l'exposition.

» Les beaux-arts ont toujours été hospitaliers; mais le rapprochement industriel qui vient de s'opérer, à l'appel de l'Angleterre, fait mieux comprendre aux artistes, en 1851, l'importance des expositions générales.

» Le Roi trouvera non-seulement ce concours plus nombreux d'œuvres d'art, mais S. M. reconnaîtra dans l'ensemble des œuvres un mérite supérieur à celui des expositions précédentes.

» L'Allemagne, la France et la Hollande ne sont plus seules représentées; la Grande-Bretagne, l'Espagne, l'Italie, la Suisse figurent aussi, avec honneur, dans nos galeries. Berlin, Dresde, Dusseldorff, Munich, Vienne y brillent à côté d'Amsterdam, de Genève, de Paris, de Rome et d'autres foyers artistiques.

» L'extension de la concurrence a provoqué une noble émulation. L'art a des interprètes plus dignes, plus élevés que jamais.

» Aucun artiste belge n'a été sourd à la voix du gouvernement. Tous, au contraire, ont compris ce qu'ils devaient à leurs émules des autres contrées, ce qu'ils devaient à la patrie.

» Nous nous flattons, Sire, qu'après avoir visité le salon, chacun emportera la conviction que si d'autres écoles fleurissent, la vieille réputation de l'école flamande n'est pas en péril sous le règne de V. M. »

Sa Majesté a répondu quelques paroles vivement senties, puis elle a complimenté chacun des membres de la commission administrative sur la bonne disposition du local et sur la brillante organisation de l'exposition. Le cri de *Vive le Roi* a immédiatement éclaté dans tous les rangs, et le cortége royal s'est dirigé vers la salle principale où il est resté fort longtemps en présence du tableau de M. Gallait.

MM. Dekeyser et Navez servaient de cicerone à Sa Majesté. Beaucoup d'artistes étrangers ont été présentés au Roi par M. le ministre de l'intérieur; tous ont été enchantés de l'accueil bienveillant qui leur a été fait par Sa Majesté.

La visite du Roi a duré près d'une heure et demie.

(La suite au prochain numéro.)

GROS ET WEBER.

Un matin, le baron Gros venait d'entrer dans le Panthéon, et se disposait à monter les cinq cents marches de l'échafaudage qui conduisait à la coupole, lorsqu'il entendit une altercation assez vive entre le gardien chargé d'ouvrir la porte antérieure de l'échafaudage et un étranger vêtu d'une manière assez mesquine. Ce dernier insistait chaudement pour obtenir l'autorisation de visiter l'admirable fresque, encore inachevée, dont tout Paris s'entretenait à cette époque; l'invalide alléguait sa consigne et opposait une résistance d'autant plus incorruptible, que le jeune Allemand ne tenait dans ses doigts qu'une pièce de 20 sous. D'ailleurs, la présence de Gros rendait impossible au cerbère toute tentation d'accepter cette bagatelle. L'artiste resta quelques instants à écouter ces débats, car il y avait dans les sollicitations et les regrets de l'inconnu une expression naïve et passionnée; ses manières annonçaient de plus cette distinction qui provient moins du contact du monde que de l'habitude d'idées élevées et de travaux intellectuels.

— Laissez entrer monsieur, dit le peintre au gardien.

Et il monta lui-même l'escalier comme pour indiquer à l'étranger le chemin qu'il fallait suivre. Ce chemin, quoiqu'il fût sans danger, n'était pourtant pas sans émotions. A chaque instant l'on apercevait, par quelque trouée des marches pratiquées à jour, l'immense élévation qu'il fallait gravir, et personne n'aurait pu froidement plonger sans effroi ses regards dans la formidable profondeur qu'on laissait au-dessous de ses pieds à mesure que l'on avançait sur l'escalier aérien. Gros montait d'un pas rapide, grâce à l'habitude qu'il avait de ce genre d'ascension; au contraire, le jeune homme qui le suivait dut, à diverses reprises, s'arrêter en chemin, pour ne point céder aux vertiges qui tourbillonnaient autour de sa tête. Sa respiration, devenue d'ailleurs pénible et douloureuse, semblait prête sans cesse à lui manquer, et quand il fut arrivé enfin, après de nombreuses haltes, sur la plate-forme qui formait l'atelier de l'artiste, un violent accès de toux le saisit, et des traces de sang mouillèrent ses lèvres.

Gros s'approcha du malade et lui offrit des secours avec un intérêt dont ce dernier le remercia par un geste muet, car son oppression était encore trop vive pour qu'il pût parler. Un silence de quelques minutes suivit ces témoignages de bienveillance, silence durant lequel, inconnus l'un pour l'autre, ces deux hommes se regardèrent avec curiosité.

En effet, si l'on ne pouvait voir avec indifférence, et sans deviner un grand artiste, la tête noblement rustique de Gros, ses manières quelque peu rudes et sa démarche qui caractérisait une gaucherie pleine de fierté, la mélancolie et la souffrance empreintes sur les traits de l'étranger ne révélaient pas une nature moins élevée. Des cheveux longs, contre la mode du temps, encadraient son visage pâle et s'harmoniaient d'une façon merveilleuse à des yeux brillants de l'éclat de la fièvre; enfin, les chagrins et la maladie avaient sillonné, avant le temps, son front élevé, sur lequel il portait sans cesse la main par un geste de souffrance.

Cependant la violente crise dont il avait été si soudainement saisi s'apaisa peu à peu, et il lui devint possible de considérer la fresque qu'il avait si vivement désiré voir. Il la contempla d'abord en silence, puis il exprima chaleureusement l'admiration qu'elle lui causait, et il le fit en homme qui ne se livre point à un enthousiasme irréfléchi, mais qui juge des arts en artiste et en connaisseur habile. Le peintre jouissait de son incognito et recueillait

avec une douce satisfaction les éloges que l'inconnu prodiguait à son œuvre.

— L'Allemagne n'a personne à opposer à ce chef-d'œuvre, dit l'étranger en soupirant et lorsque, épuisé de fatigue, il vint se rasseoir près de Gros.

— L'Allemagne a d'autres gloires que nous lui envions; l'Allemagne est la patrie de Spohr, de Beethoven, d'un jeune homme dont on va jouer sur notre théâtre italien un opéra intitulé le *Crotiato*...

— Giacomo Meyerbeer est un de mes amis les plus tendres... Ah! si Giacomo était à Paris! murmura-t-il tout bas avec un soupir douloureux.

— Enfin le théâtre de l'Odéon (vous voyez d'ici ses toits bizarrement disposés) doit sa fortune au plus célèbre de vos compositeurs, à Weber.

— Mais, en revanche, le théâtre n'a point fait la fortune de Weber, reprit l'étranger avec amertume; si la musique du *Freischutz* a trouvé en France l'hospitalité, il n'en a point été de même du compositeur de cet opéra. Il n'a pu recevoir, malgré ses prières (et jugez de ce qu'il souffrait en faisant ces prières), il n'a pu recevoir une parcelle de tous les monceaux d'or qu'a gagnés son œuvre! Je doute même beaucoup qu'il obtienne la représentation à bénéfice qu'il sollicite comme une aumône de ceux qu'il a enrichis... Oh! si Giacomo Meyerbeer était ici, Weber n'eût point sollicité ces spéculateurs insoucieux de la prière que leur adresse un artiste, la rougeur au front; Weber n'eût point mendié!

— Vous connaissez donc Weber?

— Oui, je le connais, monsieur; je le connais depuis son enfance; je sais, une à une, toutes les souffrances de cette existence marquée du sceau de la fatalité!... Existence de doute et de douleur, où n'ont brillé de rares éclairs de gloire que pour rendre sa nuit plus sombre et plus désastreuse. Je vous en fais juge, monsieur!

Carle-Marie Weber, pauvre enfant, né dans le Holstein, n'aurait-il pas été cent fois plus heureux de mener la vie pauvre et bourgeoise de sa famille, qu'en s'éloignant, à l'âge de neuf ans, de sa mère, de sa bonne et sainte mère, pour suivre un professeur danois nommé Euschelt? Cet homme, du moins, était bon et affectueux; il témoignait parfois à son élève quelque tendresse : mais il fallut bientôt le quitter; il fallut que le jeune garçon se séparât de lui pour prendre place parmi les disciples de Michel Haydn! Haydn était un maître austère, sans pitié pour l'enfance, sans pardon pour les étourderies d'un coupable de treize ans.

La menace, le châtiment marchaient toujours près de lui, et ne tardèrent point à causer un découragement si profond à Weber, qu'un soir le pauvre enfant s'enfuit de la demeure de Haydn et fit seul, à pied, le trajet qui le séparait de Munich. Le père du fugitif voulait le renvoyer à Vienne, mais sa mère intercéda pour lui, et ce fut à Calchère et à Valetti, maître italien, que l'on confia l'éducation musicale de l'enfant. Qu'il souffrit! mon Dieu! lui qui chérissait sa mère avec tant de dévotion! Oh! qu'il souffrit à passer ainsi de main en main! traité comme une chose, trouvant partout de la science, mais jamais une caresse, jamais une main amie pour essuyer les larmes que lui arrachaient les difficultés du travail, les angoisses du découragement et le doute de sa vocation!

C'est de la sorte qu'il vécut, c'est de la sorte qu'il vit s'écouler son adolescence. Ainsi il écrivit une partition sur un livret des plus médiocres, intitulé *Macht der Liebe und des Weines* (la force de l'amour et du vin). La partition se trouva mauvaise, et quand il la fit lire à ses maîtres, ceux-ci haussèrent les épaules et lui dirent : Tu ne seras jamais un compositeur supportable... Et pour devenir compositeur, il avait passé son enfance loin de sa mère! il avait usé tristement sa jeunesse au milieu de travaux sans relâche! Jugez de son désespoir! jugez de ses larmes et de son abattement! Durant une année entière, il resta là, sans rêver une phrase musicale, sans écrire une note, sans ouvrir une partition.

Alors la misère et la faim arrivèrent, et il fallut, sous leur inspiration, écrire pour je ne sais quel petit théâtre de petite ville, l'opéra de *das Waldmœdchen* (la Fille des bois). Cela valut au jeune compositeur de ne point mourir de faim et d'obtenir la protection du professeur Michel Haydn. Grâce à ce dernier qui recommanda, par une note insérée dans les journaux, l'auteur de la partition nouvelle *Peter Schomoli*, Weber cessa d'être tout à fait inconnu, et devint maître de chapelle du duc Eugène de Wurtemberg. Alors la fortune, qui semblait désarmée enfin, lui sourit pendant quelques années; non-seulement *Freischutz* et *Preciosa* valurent de la renommée à l'auteur de leurs partitions; mais ils le firent encore nommer directeur du théâtre de Prague.

Devenu moins pauvre, Weber put épouser une jeune fille qu'il aimait depuis longtemps, et au milieu de leur bonheur, il crut pouvoir défier la fortune et l'avenir. Hélas! tout ce bonheur ne dura que peu de temps, et ne servit qu'à rendre plus amère l'adversité qui retomba lourdement sur l'artiste. Loin de s'enrichir dans la direction du théâtre de Dresde, à laquelle il fut appelé lorsque ses engagements avec Prague furent terminés, il y perdit le peu d'économies qu'il avait faites! Dans son désespoir, il tourna ses regards vers la France où *Freischutz* obtenait un succès inespéré et faisait la fortune de l'Odéon.

D'un autre côté, Londres demandait à Weber un opéra et lui offrait des conditions séduisantes... Malade, sans ressources, mais croyant trouver à Paris une hospitalité à laquelle il avait de justes droits, Weber est arrivé à Paris... Hélas! il n'a trouvé partout qu'indifférence. Ceux qui lui ont tendu la main étaient sans pouvoir de venir à son aide; ceux qui pouvaient, ceux qui devaient lui être utiles se sont détournés de lui... Et Giacomo Meyerbeer n'était pas à Paris! Giacomo qui eût accueilli Carle-Marie comme un frère, Giacomo qui eût écarté de son ami un découragement qui deviendra mortel peut-être! L'auteur de *Freischutz* va donc partir, cette nuit, pour Londres, indigné contre la France; pauvre, malade et presque sans espoir de jamais retourner auprès de sa femme et de ses enfants qui, chaque jour, au fond de l'Allemagne, prient Dieu pour le pauvre voyageur abandonné! Oh! si Giacomo Meyerbeer eût été à Paris!

En achevant ces paroles, l'étranger fut saisi d'un accès de toux plus violent que le premier et, de nouveau, ses lèvres se mouillèrent de sang.

Cependant, Gros avait pris ses pinceaux et s'était mis à l'œuvre, tandis que l'étranger, sans parler, suivait des yeux le travail de l'artiste. Ils demeurèrent l'un près de l'autre en silence, jusqu'au moment où le soir força le peintre de s'arrêter; alors l'inconnu se leva et tendit la main à son compagnon.

— Adieu, baron Gros, lui dit-il.

— Adieu, Carle-Marie Weber, répondit le peintre.

Et ils se séparèrent pour ne plus se revoir; néanmoins ils s'écrivirent deux fois. La première lettre était de Weber, et remerciait le peintre de trois mille francs que ce dernier avait fait remettre à Londres chez le compositeur allemand par l'entremise de l'ambassade française. La seconde lettre portait la signature du baron Gros et accompagnait un portrait de Giacomo Meyerbeer, dessiné de souvenir.

Quatre mois après, Carle-Marie Weber mourait à Londres, seul, dans un état voisin de la misère, et laissant inachevée sa partition d'*Obéron*. Des étrangers reçurent ses dernières paroles : ces paroles étaient des adieux pour sa femme et pour ses enfants qu'il recommandait à son pays.

Voici comment son pays se montra digne de ce legs.

Le directeur privilégié du théâtre de Berlin marchanda d'une manière honteuse et misérable à la veuve de l'artiste la partition d'*Obéron* : la veuve allait céder, de guerre lasse, et pressée par la nécessité, quand le directeur de Kœningstadt offrit de cette même partition une somme considérable. Madame Weber accepta sur-le-champ ces propositions nouvelles; mais l'autorité supérieure éleva un conflit, sous prétexte qu'*Obéron* n'appartenait point au

genre d'ouvrages dont la représentation était permise sur la scène de Kœningstadt, et la veuve de l'auteur dut accepter les conditions que lui proposait le directeur privilégié de Berlin.

Enfin, pour comble de honte, un maître de chapelle, ignorant et inconnu, ne recula point devant l'idée de faire, d'après l'édition pour le piano, une instrumentation à l'opéra d'*Obéron*, partition qui fut adaptée à une méchante parodie représentée au théâtre de Josephstadt; ce qui acheva de faire perdre à la partition sa valeur d'argent... Personne en Allemagne ne s'éleva contre ce vol profanateur qui déshonorait la dernière œuvre de Weber et qui dépouillait sa veuve et ses enfants de leur héritage.

Telle fut la destinée de Carle-Marie Weber. Vous savez comment finit Gros. On insulta lâchement à l'auteur des plus admirables tableaux que nous a laissés une époque où regnèrent cependant David et Géricault; on fut sans pitié pour le vieillard dont la main, jadis si vigoureuse, commençait à faiblir. Et un jour on trouva sur les bords de la Seine le cadavre inanimé du grand artiste.

Voilà comment l'Allemagne et la France se sont montrées reconnaissantes envers deux de leurs plus illustres enfants!

S. Henry BERTHOULD.

Nouvelles récentes de la maison Wiertz.

Le temple érigé par M. Wiertz en l'honneur de son talent continue son chemin. L'architecte s'était un peu trompé dans ses calculs (on sait que M. Wiertz est son propre Vitruve); il avait, dans le principe, aligné *douze* colonnes sur la façade latérale qui s'élève, grave et majestueuse, en avant du quartier Léopold; mais il paraît que de loin ces colonnes étaient trop maigres: l'effet n'en était pas satisfaisant; on les a donc rasées et on en a élevé dix autres d'un diamètre un peu plus considérable. Dans les préoccupations constantes où il se trouve, M. Wiertz avait oublié que la plupart des temples les plus fameux de l'antiquité n'étaient que *decastyles*, et il avait fait le sien *duo-decastyle;* ce qui était encore une manière ingénieuse de faire du grandiose aux dépens des anciens.

L'artiste est revenu à de meilleures idées, et il s'est contenté de ne rien faire de mieux que le temple de Pœstum. La *maison Wiertz* n'aura donc que quatre colonnes sur sa façade antérieure et dix colonnes de développement sur sa face latérale droite. Malheureusement, comme tout ce qui tient à notre époque de mensonge et de clinquant, la maison Wiertz ne sera qu'un pseudo-temple; la face postérieure de l'édifice sera privée de sa colonnade, ainsi que la face latérale gauche. On n'a fait des sacrifices et des dépenses que pour le côté qui regarde la ville; pour celui qui regarde les champs, c'est tout différent. On a semblé dire : bah! c'est toujours assez bon pour des paysans.

Ainsi, pour la définir archéologiquement, la maison Wiertz ne sera qu'un temple *quadra-decastyle* et *semi-périptère*. Mais en revanche, l'architecte a su allier les apparences antiques avec les exigences modernes. Les deux colonnes de chaque extrémité sont creuses, et on y a fait une porte en manière de guérite, de façon à y placer une sentinelle.

Cela s'explique : quand on possède des tableaux de la valeur de ceux de M. Wiertz, on ne saurait placer trop de sentinelles pour les garder.

GALERIE

DES

FABULISTES CONTEMPORAINS.

(Extrait d'un ouvrage inédit.)

Desains (Charles Porphyre-Alexandre,) peintre d'histoire, professeur de dessin à l'école normale de Paris, chevalier de la Légion d'honneur, ancien président de la Société philotechnique et de plusieurs autres compagnies savantes, est né à Lille en 1789; il descend de parents honorables, et l'on peut citer parmi les alliés de sa famille le spirituel *Lesage*, auteur de *Gil Blas*. C'est à Saint-Quentin, dans la famille de son père, que le jeune Desains fit sa première éducation, que de tristes événements auraient rendue imparfaite, si le goût de l'étude ne l'avait porté à continuer seul ce qu'il avait si bien commencé au collége de cette ville.

En 1801, M. Ch. Desains vint se fixer à Paris, où son père qui se délassait en exécutant de fort beaux dessins à la plume, lui inspira, sans le vouloir, le goût de la peinture. Les premiers principes de l'art lui furent donnés par feu Ducq (*) qui était lui-même l'élève de Suvée (**).

Après quelque temps passé dans l'atelier du célèbre Saint, peintre en miniature, il fut confié aux soins de l'immortel David (***), à qui la Belgique donna si noblement l'hospitalité. Une grave maladie des yeux qui manqua souvent de le priver de la vue, lorsqu'il se distinguait aux expositions du Louvre, vint le forcer de suspendre presque entièrement ses travaux. Pour n'être pas sans profession, M. Desains enseigne le dessin et la peinture; il fut nommé, il y a quatre ans, professeur à l'École normale supérieure de Paris.

M. Desains, qui manie la plume avec autant de grâce que le pinceau, a toujours été l'ami de l'apologue, ce petit drame qui peut se faire pour ainsi dire en courant. L'utilité de sa morale, l'innocence de sa malice, et surtout la facilité des vers libres, qui racontent si bien, le déterminèrent à faire dans ce genre quelques essais que des amis ont encouragés de leur approbation. Son admission dans plusieurs sociétés scientifiques et littéraires dont il a plusieurs fois été nommé président, a mis en évidence ses apologues, qui, lus ou récités avec soin dans les séances solennelles, ont toujours trouvé le public très-favorablement disposé. Par la coopération d'un certain nombre d'amis artistes et dessinateurs aussi célèbres qu'obligeants, M. Desains publia en 1830 un magnifique volume de fables. Ce recueil intitulé *Fables, Anecdotes et Contes*, par Charles Desains, est illustré d'un très-beau portrait de l'auteur et de splendides planches dessinées par MM. Baldus, Brascassat Chazal, Couder (de l'Institut), Delorme, Horace Vernet, (de l'Institut), etc., et par l'auteur lui-même. Tous ces petits chefs-d'œuvre sont reproduits par le burin et par la lithographie. Le frontispice offre une magnifique guirlande de fleurs dans laquelle sont entrelacés des blasons et des urnes funéraires, avec les noms suivants : Viennet, Guichard, Ladoucette, Mathieu, Gosse, Vigarosy, Stassart, Mollevaut, Duvivier,

(*) Joseph Ducq, né à Edeghem en 1762, partit pour Paris en octobre 1786, y suivit les leçons de Suvée et fit des progrès si rapides, qu'il remporta en 1792 le premier prix de dessin d'après nature. Ducq partit pour Rome en 1807, passa 6 ans en Italie où il composa plusieurs grands tableaux qui répandirent sa réputation au loin, et il revint à Paris en 1813. En 1815, il fut nommé professeur à l'Académie des beaux-arts de Bruges et reçut le titre de peintre du roi des Pays-Bas, qui le nomma chevalier de l'ordre du Lion-Néerlandais. Ducq mourut à Bruges le 9 avril 1829.

(**) Suvée Joseph-Bernau, célèbre peintre lauréat de Rome, né en 1743, mourut subitement à Rome en 1807, où il dirigeait l'école française de peinture depuis 1801.

(***) David Jacques-Louis naquit à Paris en 1748 et mourut à Bruxelles le 29 décembre 1825, à 10 heures du matin.

Roger, Naudet, Lavalette, tous fabulistes de la Société philotechnique. Cette composition est de M. Desains. Beaucoup d'imagination, une grande facilité et une manière piquante de rendre ses idées : voilà ce qui caractérise M. Desains.

Nous donnons ici une fable inédite que nous tenons de l'un des amis du spirituel artiste.

L'HOMME, SON FILS ET LE PETIT POISSON.

FABLE.

Sans doute, amis, vous allez croire
Que j'invente à plaisir cette petite histoire.
De vérité, pourtant, mon récit est pourvu ;
Je le tire en entier de ma seule mémoire :
Ce que je vous dis, je l'ai vu.

Un homme avec son fils côtoyait la rivière
Auprès du village d'Anière;
L'enfant s'était muni de ligne, d'hameçon,
Se flattant, par avance, en son humeur joyeuse,
De faire une contre-façon
De la pêche miraculeuse.
Il ne savait pas, ce garçon,
Que l'espoir est parfois une douce imposture
Et la plus amère leçon,
Et qu'au jeu, dans l'hymen, en procès, en culture,
Tel comptait s'emparer d'une immense capture
Et rencontre... un petit goujon.
L'écolier pêcha donc une seule victime,
Barbillon tellement infime,
Que dans l'eau d'une fiole il l'emporte au logis.
Là dans une cuisine, au quatrième étage,
Le fils de l'onde est bientôt mis
En un vase où pour lui commencent l'esclavage
Et les mille dangers auxquels il fut soumis.
S'il entendait ses ennemis
Agiter des fourneaux les sombres accessoires,
Le malheureux tremblait de toutes ses nageoires.
Chaque jour lui donnait plus d'un nouveau frisson,
Surtout le vendredi, si funeste au poisson.
Depuis sa fatale aventure,
Dans quelques gouttes d'eau, mourant à petit feu,
Il voyait ses amis, transformés en pâture,
Quitter vivants encor la main du cordon bleu
Pour être rissolés aux flots de la friture.
C'est l'enfer des goujons. — Arrêtons-nous un peu,
Des supplices cuisants, délivrons votre vue ;
Amis, vous le savez, à tout l'on s'habitue.
Quand il voit que bien loin de le faire mourir,
On jette pour le soutenir
De la nourriture menue
Dans son eau que jamais on ne laissa tarir,
Il a foi dans la Providence
Dont la bonté soutient les grands et les petits ;
Malgré tant de maux pressentis,
De la poêle affrontant la sinistre présence,
Il fait si bonne contenance,
Que l'écolier qui l'avait pris
Eut un remords de conscience.
Papa, dit celui-ci, ce paisible animal
Qui ne m'a jamais fait de mal
Ne doit pas pour me plaire endurer la torture :
Pauvre petite créature!
Si nous le reportions où je l'ai pris un jour !
J'aurais plaisir à voir combien il serait aise
Auprès de ses parents heureux de son retour !
Courons, mon fils! à Dieu ne plaise
Que je veuille arrêter cet élan de ton cœur,
Dit le père : ce trait assure le bonheur
De ma vieillesse et de ton existence;
Et quand par un retour qui te fait tant d'honneur,
Tu désires la délivrance
Du captif qui dans sa souffrance
Entrevoyait sans doute un meilleur avenir,
Reconnais Dieu dont la clémence,
Pour adoucir les maux et ne jamais punir,
Donne à la faute un repentir,
Donne au malheur une espérance.

La fable est, dit-on, le spectacle des enfants. Bien des gens, prenant cet énoncé à contre-sens, s'imaginent que leur âge les dispense de la consulter et les met au-dessus des enseignements qu'elle contient. Fâcheuse erreur, car la fable porte avec elle le miroir de la vérité. — Il n'est personne de nous qui ne puisse s'y reconnaître.

En nous occupant des fabulistes contemporains, nous ferons suivre notre critique de quelques apologues entièrement inédits, que nous devons à l'aimable attention de quelques apologistes de nos amis qu'il est bien de faire connaître en Belgique.

Lorin (Théodore Quentin), plus connu dans le monde savant par ses travaux historiques que comme poëte, fut pendant quarante ans l'élève, le secrétaire intime et l'ami du célèbre Charles chevalier de Pougens(*). A tant de titres, il lui était réservé l'honneur d'être le continuateur d'un immense travail que le savant M. de Pougens n'a pu terminer. Nous voulons parler du *Trésor des Origines et Dictionnaire grammatical raisonné de la langue française.* Paris, imprimerie royale, in-4°, 1819.

Le genre des études de M. Lorin est celui des recherches étymologiques sur la langue française ; c'est seulement dans de rares moments de loisir et lors des promenades solitaires auxquelles l'oblige le soin de sa santé, que M. Lorin devient poëte et fabuliste.

M. Théodore Lorin est né à St-Quentin le 21 octobre 1775; il est membre correspondant de la Société nationale des antiquaires de France; de la Société philotechnique de Paris; de l'Académie de Reims; de la Société philosophique américaine de Livourne; du Comité archéologique de Soissons; etc., etc. Il a publié les ouvrages suivants : *Sur les avantages que l'on peut tirer de la lecture des anciens écrivains français;* Paris, 1811, in-8°.—*Idem*, seconde édition, augmentée; Cambrai, 1819, in-8°. *Notice sur feu M. Charles de Pougens*, avec une liste chronologique et bibliographique de ses ouvrages. Valenciennes, 1836, in-8°.

Épitres, fables et poésies fugitives. Soissons, 1839, in-18.

Essais sur l'origine des noms de Polichinelle et Arlequin, suivis d'un essai sur le personnage de Jocrisse. Soissons, 1844, in-12.

Fables. Paris, 1850, 1 vol. in-12, de 316 pages.

Essai sur quelques proverbes contestés et contestables. Soissons, 1850, in-8°, de 316 pages.

Doivent paraître dans un temps donné les notices et ouvrages suivants :

Notes étymologiques sur les racines hébraïques du P. Houbigant; in-8° de 200 pages.

Idem. Sur le dictionnaire Rouché de M. Hicart; environ 150 p. in-8°.

Glossaire des locutions anciennes employées par la Fontaine, environ 200 pp. in-8°.

Sur la fête *Jul* ou *Hiul*, des anciens septentrionaux. — Sur les *Duses* ou *Dusiens* des anciens Gaulois. — Sur la déesse Vesta. — Sur le conte de la *matrone d'Éphèse*. — Sur la face de Pathelin. — Sur les mystifications nommées Poissons d'avril. — Sur le sobriquet de *Cornard*. — Sur les noms de Jean, Jeannin, et sur quelques autres noms injurieux.—Sur les locutions *faire la figue*. — Sur les locutions *faire la barbe* et *je veux être tondu*, etc, etc. De nombreuses notes sur les proverbes et locutions.

(*) Marie-Charles-Joseph de Pougens, né à Paris le 16 août 1755, est mort à Vaux buin, près de Soissons, le 19 décembre 1833. M. de Pougens était privé de la vue depuis l'âge de 24 ans ; à vingt-deux ans, il fut reçu membre de l'Académie de peinture de Rome, non comme auteur, mais comme amateur, mais comme artiste et sur un dessin capital (*le Marchand d'esclaves*).

Ainsi que nous l'avons promis, suivent deux fables inédites de M. Th. Lorin.

L'IDOLE.

Certain païen de Rome ou de la Grèce
Avait un dieu de bois, que, plein de piété,
Il adorait avec zèle, tendresse.
Grâce au secours de cette déité,
Notre homme ayant acquis puissance, honneurs, richesse,
Il achète un dieu d'or, et chassant le premier,
Le laisse honteusement pourrir dans son grenier.

De cette ingratitude à tort on s'émerveille :
Ne voit-on pas le peuple, en ses goûts incertain,
Dans un ruisseau fangeux trainer le lendemain
Le dieu qu'il encensait la veille?

LE CHASSEUR, LE LION ET LE LAPIN.

Avec ses chiens, dans la prairie,
Un chasseur poursuivait un timide lapin :
Le pauvret en fuyant lui demandait la vie ;
Mais, sourd à ses cris, l'inhumain
Allait le mettre à mort, lorsque sur son chemin,
A l'improviste un lion se présente.
Ce fut alors le tour du Nemrod de trembler,
De frémir, de se désoler :
Il croit déjà sentir la dent sanglante
Du terrible a nimal, et pour sauver ses jours
A la prière il a recours.
« De me fléchir perds l'espérance,
Interrompt le lion : tu parles de clémence!
Mais toi-même en eus-tu pour ce faible lapin ? »
Il dit, et l'étrangle soudain.

Si nous voulons avoir des droits à l'indulgence ,
Montrons-en pour notre prochain...

VAN DEN ZANDE (Lambert-Ferdinand-Joseph), officier de la Légion d'honneur, ancien directeur en chef des douanes, à Marseille, est né le 13 mars 1780, à Bruxelles (*), rue de l'Escalier. Il fit ses études en cette ville, au collége Thérésien, entra à l'école polytechnique en 1796, et dans l'administration des douanes en 1806, où, après 43 ans de services honorables, il prit sa retraite. M. Van den Zande, qui est un des fondateurs de la *Société de littérature* de Bruxelles, dont les *Annuaires poétiques* renferment beaucoup de pièces de sa composition, est un poëte de la bonne école. Sa versification est pure et coulante; ses sujets, en général, piquants, bien choisis et d'une heureuse conception. Grand ami des facéties rabelaisiennes il a publié en 1845 un volume intitulé : *Fanfreluches poétiques*, par un MATAGRABOLISEUR. Paris, Firmin Didot, 1845, in-18 de 342 pages. Cet ouvrage, imprimé à cent exemplaires, ne se vend pas.

Quatre épîtres, par un MATAGRABOLISEUR. Paris, Firmin Didot, 1845, in-18 de 23 pages. Cet opuscule, tiré à 100 exemplaires, ne se vend pas.

Fables (par F. VAN DEN ZANDE). Paris, Firmin Didot, 1849, in-18 de VII et 328 pages. Cet ouvrage qui, tiré à deux cents exemplaires, ne se vend pas, est dédié à M. le baron de Stassart.

Épître à madame Techener, par JEAN RIGOLEUR. Paris, in-18 de 8 pages, 1850, tiré à 25 exemplaires : ne se vend pas.

M. de Chênedollé a reproduit cette épître dans le *Bulletin du Bibliophile belge*, tome VIII, page 165.

Épître à monsieur Barbier, conservateur de la bibliothèque du Louvre, par JEAN RIGOLEUR. Paris, février 1851, in-18 de 8 pages, tiré à 35 exemplaires, ne se vend pas.

Épître à M. Boyer Neveu, docteur en médecine, à Marseille, par JEAN RIGOLEUR. Paris, mars 1851, in-18 de 8 pages, tiré à 25 exemplaires : ne se vend pas.

Après avoir fait connaître aux lecteurs de la *Renaissance* notre honorable et spirituel compatriote, nous donnons ici une épître inédite de sa composition.

(*) Et non à Anvers, comme le dit la *Biographie générale des Belges*.

A madame la baronne Lastic de Saint-Jut, sur l'article 10 de la Constitution qui abolit la noblesse.

Marseille. 27 septembre 1848.

La République a mis à bas
Tous les titres nobiliaires ;
L'égalité ne permet pas
Ces qualités imaginaires
Qui révoltaient Ledru-Rollin
Et dont Louis Blanc aurait honte.
N'avez-vous point vu Cormenin,
Ce farouche républicain,
Abjurer le nom de vicomte
Pour prendre celui de Timon ?
Tous sortis du même limon,
Nous devons nous appeler frères,
Comme les moines, les corsaires.
Donc nous aurons frère Flocon,
Frère Le Roux, frère Proud'hon,
Frère Louis Napoléon.
Après les frères fouriéristes
Viendront les frères communistes ;
Nous verrons les frères en US,
Quêteurs de faveurs populaires,
Qui, singes des frères Gracchus,
Voudraient joindre les lois agraires
Au beau titre de citoyen.
Abandonnez de bonne grâce
Celui qui vous allait si bien,
Mais dont la loi vous débarrasse ;
A mes yeux vous n'y perdrez rien.
Pour n'être plus une baronne,
Vous n'en êtes pas moins mignonne.
De vos regards le tendre azur
Brille-t-il d'un éclat moins pur?
Avez-vous la main moins bien faite ;
Êtes-vous en tout moins parfaite?
Votre riche et charmant babil
A-t-il perdu rien de son fil?
Non certe, et votre esprit subtil,
Qu'un brin de malice assaisonne,
Ne sera pas plus roturier
Que lorsque vous étiez baronne.
J'ajoute un trait, c'est le dernier :
Madame, en serez-vous moins bonne?

On voit qu'il y a du mordant, du trait, de l'esprit et par dessus tout une grande facilité de versification, qualité précieuse pour un fabuliste.

Le capitaine A. DE REUME.

Exposition permanente de tableaux, à Vienne.

La Société autrichienne des beaux-arts qui vient de se constituer à Vienne, et qui a ouvert une exposition permanente, a adressé dernièrement à M. O'Sullivan De Grasse, notre ministre dans cette capitale, une lettre dans laquelle elle exprime le désir de voir les peintres belges envoyer de leurs œuvres à cette exposition.

Il résulte de cette lettre qne la Société, quoiqu'elle commence à peine ses opérations, dispose déjà d'un revenu de 50,000 fr. par an. Elle est tenue, par son règlement, d'en dépenser un tiers au moins en achats de tableaux étrangers. Six semaines après l'ouverture de l'exposition, elle avait déjà acheté pour 25,000 fr. de tableaux, et,

sur cette somme, 18.000 fr. avaient été consacrés à l'acquisition de tableaux envoyés par des artistes étrangers.

L'exposition est permanente, mais les objets d'art qui y figurent sont renouvelés tous les mois, et s'ils n'ont point été achetés par la Société ou par des amateurs étrangers à celle-ci, ils sont défrayés de tous frais de transport (arrivée et retour) En cas d'achat, il sera déduit 5 p. c. pour frais de régie.

La Société promet de veiller avec le plus grand soin à la parfaite conservation des objets d'art qui lui sont envoyés pour un mois.

Elle n'admet cependant à l'exposition que des œuvres *distinguées*. Nous citons textuellement sa lettre.

Elle exprime le regret, en terminant, que les peintres modernes de l'école belge ne soient que très-peu connus à Vienne, où ils trouveraient cependant beaucoup d'amateurs pour acheter leurs œuvres, ce qui offre une chance de plus aux artistes qui enverront leurs tableaux à l'exposition permanente de la Société.

S'il parvient au gouvernement d'autres renseignements sur cette nouvelle institution, il s'empressera d'en faire part aux artistes.

POÉSIES.

I.

LA TACHE DE FEU.

N'est-ce pas? quand l'on a regardé le soleil,
Il nous reste dans l'œil une tache de flamme,
Et bien longtemps le spectre éclatant et vermeil
Nous illumine l'âme.

Et de quelque côté qu'on se tourne, partout,
Sur l'arbre qui verdit, sur l'onde qui bouillonne,
Sur les fleurs, sur le ciel, sur la terre, sur tout
L'orbe de feu rayonne.

Ainsi toi, mon enfant, astre éteint dans mes cieux
Et dont le soir, hélas! toucha presque à l'aurore,
Ton image sans cesse erre devant mes yeux,
Toute vivante encore.

Et soit que mon regard plonge au fond de la nuit,
Soit qu'il plonge en mon cœur, nuit encore plus obscure,
Partout je te revois, toi qu'un ange conduit,
Douce et blonde figure.

Avril 1851.

II.

LA PREMIÈRE NEIGE.

Sous le vent du nord tout frissonne,
Et dans l'ombre le jour décroit.
La neige dans l'air tourbillonne,
Et la lune à peine rayonne;
On dirait qu'elle-même a froid.

Et me voici qui songe et rêve,
Assis auprès de mon foyer.
L'heure suit l'heure qui s'achève,
Et me voici qui songe et rêve,
Regardant mon feu flamboyer.

Quand souffle la bise glacée,
Mon Dieu! comme il fait bon ici.
Mais une lugubre pensée,
Mille fois de mon cœur chassée,
Mille fois y revient aussi.

Car dès longtemps la porte est close,
Et pourtant quelqu'un est dehors.
J'écoute et j'attends,—triste chose!
Hélas! j'oubliais qu'il repose
Dans le lit ténébreux des morts.

Là-bas, dans l'enclos morne et sombre,
A l'heure où minuit retentit,
Parmi tes compagnons sans nombre
Qui se parlent tout bas dans l'ombre,
N'as-tu pas peur, ô mon petit?

Surtout, dans la couche profonde,
Où la mort t'a mis à l'étroit,
Sous les flots de neige inféconde
Dont chaque rafale t'inonde,
O mon petit, n'as-tu pas froid?

Rien que cette seule pensée.
Enfant, me donne le frisson;
Et, la tête en mes mains baissée,
J'écoute la bise glacée
Qui gronde autour de la maison.

Et je rêve à ce monde étrange
Où loin de nous te voilà seul.
Hélas! que n'as-tu, mon pauvre ange,
Pour ta mort ma vie en échange,
Ou du moins mon cœur pour linceul!

24 décembre 1850.

III.

LA FLEUR DE L'OUBLI.

Où la trouverai-je? Est-ce dans la plaine?
Est-ce au fond des bois pleins de verts abris?
Est-ce au pied des monts où la marjolaine
Berce dans les cieux ses bouquets fleuris?

Dieu m'en est témoin, fût-ce au bout du monde.
Je t'irais cueillir, ô charmante fleur;
Je t'irais cueillir, blanche, rose ou blonde,
Fleur aux doux parfums qui guérit le cœur.

Je te presserais sur mes lèvres mornes,
Je te presserais sur mon front pâli,
Toi qui sers de baume aux douleurs sans bornes,
O charmante fleur qu'on appelle oubli.

A. V. H.

Mai 1851.

Dessins. — Notre feuille V^e contient une romance inédite intitulée : *Ville et Village*. Les paroles sont de M. le Comte de Mélano ; la musique est due à l'un de nos jeunes compositeurs les plus distingués; A. Landa.

La VIe feuille une charmante lithographie due au crayon original de Charlet, peintre français, mort l'année dernière, enfin la VIIe feuille est accompagnée d'une vue représentant la façade principale du bâtiment construit pour l'exposition générale des beaux-arts, ouverte en ce moment. Cette façade a été élevée par les soins de M. Cluysenaer, architecte des Galeries Saint-Hubert.



GALLAIT PINXIT. SCHUBERT DEL^t.

DERNIERS HONNEURS RENDUS AUX COMTES D'EGMONT ET DE HORN.

REVUE

DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

DE BRUXELLES EN 1851.

(SUITE.)

§ IV.

LOUIS GALLAIT.

Plus un homme s'élève, plus on aime à fouiller les replis de sa vie et à se rendre compte du point d'où il est parti. Et quand, par hasard, cet homme a dû passer par des épreuves difficiles, par de laborieuses et constantes études avant de pouvoir s'emparer de l'attention publique et la dominer par la puissance de son talent, alors la curiosité ne connaît plus de bornes; il faut lui déshabiller son héros des pieds à la tête, afin qu'elle puisse mieux s'identifier avec lui.

M. Gallait est un de ces hommes qui sont les ouvriers de leur propre réputation; la fortune n'eut point de sourires pour lui à son berceau, il lui fallut donc rechercher les moyens de la captiver et de la ramener à lui. Une foi ardente. un travail assidu, une énergie invincible, lui ont suffi pour obtenir ce résultat. Aujourd'hui, l'œuvre est accomplie; il peut jouir en paix de son propre triomphe, environné de l'estime, du respect, de l'admiration de ses contemporains. Chose bien rare, il peut recueillir pendant sa vie les couronnes que l'avare renommée n'accorde qu'après la mort. En un mot, M. Gallait s'est élevé par son talent et il est bien évidemment la première individualité du pays.

Élevé à l'école sévère de Hennequin, l'auteur du tableau d'*Oreste poursuivi par les Furies*, lequel lui-même fut élève de David, on comprend qu'il a reçu une éducation profondément classique, et que pour abandonner un jour la route tracée par le maître, il lui a fallu de courageux efforts secondés par une puissante nature. Toute l'école impérialiste n'entendait pas raillerie à l'endroit des idées nouvelles; elle n'admettait qu'un principe : celui de l'immobilité. En cela elle ressemblait beaucoup aux écoles égyptiennes primitives qui considéraient comme un attentat à la religion de leurs pères toute innovation, tout changement aux formes hiératiques consacrées. Quand Géricault parut avec son *Naufrage de la Méduse*, on le traita de fou.

Quand, en 1832, M. Gallait parut au concours de l'Académie de Gand, avec son tableau du Christ chez les Pharisiens : *Rendez à César ce qui appartient à César*, on lui fit l'honneur de l'attribuer à son maître. L'envie aux doigts crochus était là qui guettait aux portes, cherchant à empoisonner d'un trait envenimé le premier triomphe du jeune élève. Mais M. Gallait ne se tint pas pour battu; il riposta vigoureusement à cette attaque de la calomnie par une œuvre supérieure à la première : *le Christ guérissant les aveugles*. Or, comme Hennequin était mort l'année précédente, il devenait difficile de lui attribuer la moindre part dans l'œuvre nouvelle.

Ce tableau fut néanmoins oublié par les dispensateurs des récompenses nationales — on allait moins vite en besogne autrefois qu'aujourd'hui — de sorte que le tableau fut acquis au moyen d'une souscription particulière et placé dans la cathédrale de Tournai, lieu de naissance de l'artiste.

D'un autre côté, pendant que des amis et quelques protecteurs éclairés des beaux-arts intercédaient auprès des autorités locales pour faire obtenir au lauréat une pension qui le mît à même de continuer ses études à Paris, notre jeune artiste allait essayer ses forces à Anvers et s'identifiait aux secrets du grand art de peindre, devant les œuvres de Rubens et de Van Dyck. Là, il modifia déjà sa manière; mais ce fut à Paris surtout, qu'il la transforma complétement. *Le duc d'Albe* et *les Ménétriers* qu'il exposa en 1834, attestent un progrès marqué. Nous passerons rapidement sur son *Job*, sur *Montaigne visitant le Tasse dans sa prison*, sur *le Repentir* et sur sa *Bataille du mont Cassel*, exécutée pour le Musée de Versailles, afin d'arriver à l'*Abdication de Charles-Quint* qui est une œuvre magistrale. A dater de cette époque, Gallait prit rang parmi les maîtres. Depuis, nous avons eu *le Couronnement de Baudouin*, les *Derniers moments du comte d'Egmont*, enfin *les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn*, par le Grand-Serment de Bruxelles (*).

Ces deux dernières créations attestent encore un progrès évident, une modification importante dans le talent de M. Gallait. Il y a aussi loin de là au *Couronnement de Baudouin* que ce dernier tableau est éloigné du *Jésus-Christ guérissant l'aveugle*, exposé à Bruxelles en 1833. La pensée jaillit de tous points dans ces deux œuvres capitales; elle éclate, elle rayonne, elle saisit le spectateur et ne le quitte qu'après l'avoir fait passer par toutes les émotions du drame qu'on a voulu représenter. C'est là le propre des talents accomplis, de soumettre tout à leur puissance; et cependant, s'il faut le dire, nous ne croyons pas que ce soit là le dernier mot du maître. M. Gallait est une de ces natures énergiques que les succès n'enivrent pas et qui ne se croient pas arrivées aux sommets de l'échelle, ni aux dernières limites du possible, parce qu'elles ont reccueilli quelques bravos de la foule et quelques faveurs du pouvoir; il pense, au contraire, à l'inverse des médiocrités, toujours satisfaites de ce qu'elles produisent, qu'il lui reste beaucoup à faire. Seul, le véritable artiste peut raisonner ainsi. Il ne se fait pas illusion sur le présent, mais il se passionne pour l'avenir.

Comment décrire maintenant toute la poésie contenue dans l'œuvre de M. Gallait ?

Nous sommes en présence de deux cadavres ou plutôt de deux têtes coupées : celles des comtes de Horn et d'Egmont après leur décapitation. Là était l'écueil : il fallait rendre ce sujet dramatique sans le rendre repoussant. A

(*) Les *Serments* étaient, on le sait, des corporations militaires qui se formèrent probablement à l'époque de l'organisation des communes. Les luttes incessantes que celles-ci soutinrent pour la défense de leurs droits aguerrirent ces compagnies bourgeoises, qui figurèrent sur tous les champs de bataille du moyen âge et jouèrent un rôle important dans tous nos troubles politiques. Connues d'abord sous le nom de *Gildes* ou *Guldes*, elles reçurent plus tard le nom de *Serments*, parce que leurs tireurs à gage étaient tenus de prêter serment au souverain et à la ville.

Le Grand-Serment, ou *Serment de Notre-Dame*, était le plus ancien des cinq Serments de Bruxelles. Il était composé d'arbalétriers; mais déjà au XVIe siècle, dans les cérémonies publiques, les confrères portaient la pique, à laquelle ils substituèrent ensuite le mousquet; les dignitaires seuls portaient l'arme distinctive de la corporation.

force d'art, l'artiste y est parvenu, quoi qu'en disent certains critiques fort désopilants.

Un drap de velours noir, chargé d'un crucifix d'argent, cache les deux corps qui sont simulés; seules, les deux têtes sont rajustées tant bien que mal; elles sont posées sur un drap blanc où elles ont plutôt l'air de dormir que d'avoir été violemment tranchées par le couperet du bourreau.

Deux hommes d'armes veillent debout auprès de ces deux têtes qui sont placées dans le couvent des Récollets; un bedeau allume les cierges, et le reflet de cette lumière commence déjà à se faire sentir sur les objets environnants. Ceci n'est que de l'art; mais où est toute la poésie du tableau, tout le sentiment dramatique de l'œuvre? c'est dans le groupe des arbalétriers qui viennent rendre les derniers honneurs à ces deux morts illustres, victimes de la tyrannie. Tout un monde de pensées roule dans la tête et dans le regard profond mais attristé du roi du Serment. On n'y lit pas seulement l'impression du douloureux spectacle physique qu'il a devant les yeux; mais on y soupçonne l'espoir de la vengeance, l'espérance de l'avenir. Les quatre ou cinq figures qui composent ce groupe, différentes d'expression, de style et d'effet, sont une des plus belles choses que nous ayons vues.

Quant à la pratique, elle est à la hauteur du talent habituel de M. Gallait qui n'a rien ou peu de choses à apprendre de ce côté. On peut dire hardiment que c'est traité de main de maître: oppositions bien combinées, puissance extraordinaire de ton dans les étoffes, entente parfaite de l'art et de toutes les ressources de la pratique. Il n'y a pas là le jet turbulent de l'irréflexion; il y a la sagesse de l'homme qui pense à ce qu'il fait, l'austérité d'un pinceau mûri par de longues études, la puissance d'une couleur savamment combinée.

Beaucoup de gens ont cherché à établir des différences et des analogies entre les deux dernières productions du maître et ils se sont demandés s'il y avait progrès? La perfection plastique, matérielle, n'est guère plus possible pour M. Gallait; il est arrivé à cette maturité de talent qui n'exige plus de progrès; mais il pourra s'en manifester cependant, aux yeux de la foule, par la nature des sujets qu'il traitera. Une idée peut impressionner davantage qu'une autre; l'ordonnance d'un tableau peut être conçue d'une manière plus dramatique, plus saisissante, plus pittoresque: voilà, je crois, les seules chances qu'aura désormais M. Gallait d'augmenter sa réputation.

Nous le répétons avec toute la sincérité d'une conviction profonde, sans arrière-pensée de coterie, comme sans désir de blesser personne, M Gallait est la plus puissante personnalité artistique du pays!...

On a beaucoup parlé de son tableau intitulé: *Art et Liberté*. Nous trouvons les discussions qu'on a faites au sujet de ce *lazzaronne* beaucoup trop profondes; c'est une magnifique étude et voilà tout.

§ V.

LÉON COGNIET.

Trois individualités bien tranchées, chacune dans son genre, sont en possession de l'attention publique au salon de 1851:

L'une la captive par la puissance, la force, la sincérité, l'énergie de son talent: — c'est M. Gallait;

L'autre l'étonne par la rusticité, la sauvagerie, la naïveté démocratique et sociale de son pinceau:—c'est M. Courbet;

Enfin, la troisième s'en empare par la poésie, le sentiment, la grâce, le style, la noblesse de l'exécution:—c'est M. Léon Cogniet.

Nous avons déjà défini le talent de M. Gallait et l'impression causée par son tableau: arrêtons-nous un peu sur l'œuvre de M. Cogniet, en attendant que nous disséquions celle de M. Courbet.

M. Cogniet appartient à cette grande pléiade d'artistes qui a succédé à l'école de David, qui a eu pour chef Pierre Guérin, pour émules et pour collaborateurs Gros, Géricault, François Gérard, Drolling fils, et qui se perpétue si dignement aujourd'hui dans MM. Ingres, Paul Delaroche, Horace Vernet, etc. Ces hommes-là ont, par une sorte d'éclectisme fort rationnel et parfaitement compris, ramené l'art dans des voies meilleures, moins conventionnelles, plus accessibles au sentiment et à la vérité, tout en s'élevant souvent aux régions les plus hautes de la poésie. C'est la légion des penseurs. Tous ces hommes-là ont mis et mettent encore l'idée au-dessus de tout. Girodet lui-même, qui tenait un peu plus que les autres, par la forme, à l'école impériale, s'en détachait complétement par la pensée. Son *Endymion*, sa *Scène du déluge*, son ***Hippocrate refusant les présents d'Artaxerce***, son ***Ossian***, son ***Atala au tombeau***, et ses magnifiques compositions tirées d'Anacréon, sont autant d'œuvres où la pensée rayonne et domine de toute la hauteur d'une intelligence poétique.

M. Léon Cogniet, ainsi que M. Gallait, est de cette race d'artistes fortement trempés: la poésie illumine tous leurs sujets. M. Cogniet n'en est pas à son coup d'essai; il est l'auteur de ***Marius à Carthage***, d'une scène du *Massacre des innocents*, qui se voient encore aujourd'hui au *Musée du Luxembourg*, et de trente autres tableaux qui sont tous disséminés dans les collections les plus renommées de l'Europe.

Le Tintoret peignant sa fille morte n'est qu'une pierre précieuse de plus à servir à la couronne du maître. On ne peut pas rendre une idée avec plus de précision, la concentrer dans un cadre plus étroit et en même temps la rendre plus sensible et plus poétique aux yeux de la foule. Pour cela le peintre s'est servi de deux éléments puissants: — la vérité et la loi des contrastes. L'un s'est complété par l'autre. C'est par le contraste de deux effets juxtaposés qu'il impressionne; c'est par la puissance du sentiment unie à l'élévation du style, qu'on l'admire. Il s'est emparé du public de deux manières différentes: par les yeux pour le public qui ne fait que voir; par l'esprit pour le public qui pense. A ce double point de vue, l'œuvre est on ne peut plus complète.

Un père a perdu sa fille, le plus cher objet de ses affections, et cet homme est ***Jacopo Robusti***, dit le Tintoret, un des plus grands peintres de l'Italie, émule du Titien. C'était une de ces natures puissantes où rayonnait le feu du génie: c'est dire assez que c'était un homme fort et pourvu d'une dose de philosophie égale à la puissance de son talent. Aussi, prit-il son chagrin en philosophe et sut-il trouver assez de force dans son esprit pour faire taire la douleur morale. Il saisit une brosse, et devant le cadavre

encore chaud de sa fille, il fixa sur la toile les traits chéris de sa bien-aimée Tintorella.

Mais la nature est plus forte que l'art; il s'arrête un instant au milieu de son travail, brisé par la douleur. Deux grosses larmes tombent de ses yeux, et l'on comprend la bataille qui se livre au fond du cœur et dans la tête de cette nature vigoureuse.

Une lampe cachée derrière un rideau projette ses lueurs blafardes sur cette scène de douleur intime qu'elle éclaire doucement. Et voyez jusqu'où peut aller la délicatesse de tact d'un artiste éminent, tel que M. Cogniet! Cette lampe, l'objet le plus prosaïque du monde, lui a fourni l'idée la plus charmante, la plus poétique, la plus ravissante qu'il se puisse imaginer. L'ombre de la tête du vieux père, interceptant la lumière par la manière savante dont elle est placée, vient se dessiner en silhouette sur le tableau où il travaille, et son profil semble caresser l'image de cette fille bien-aimée dont les traits sont eux-mêmes déjà fixés sur cette toile. Là est toute la pensée du tableau; c'est là qu'est le côté poétique de l'œuvre : toute autre sensation est due au côté pratique, au côté matériel de l'œuvre. Sans doute la figure du vieux Tintoret est expressive, mais elle est expressive par cela même que dans sa science, le peintre s'est appliqué à rendre tous les caractères matériels qui constituent la douleur physique. L'effet de lumière flatte les yeux et complète le reste.

Dans tous les cas, c'est l'œuvre que nous considérons comme étant la plus parfaite au point de vue de la composition, du sentiment et de l'expression; — je ne dirai pas de l'exécution, — bien que M. Cogniet soit un praticien de premier ordre : mais la nature même du sujet, l'effet spécial choisi par le peintre, ne lui permettaient pas de s'élever à une puissance de ton beaucoup plus grande sans dépasser de suite les limites du possible. De même que du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, de même, de la vérité à l'exagération il n'y a également qu'un pas. L'artiste avait donc un écueil difficile à éviter; il s'en est tiré à force de poésie, de science, et cela en homme qui sait, qui comprend son métier.

En somme, c'est un très-beau triomphe pour l'école française et c'est un haut enseignement pour notre jeune école belge. Nous ne saurions trop engager tous les hommes qui s'occupent d'art à méditer sérieusement sur cette belle page historique, pendant qu'elle est encore dans le pays.

(La suite au prochain numéro.)

ORIGINES

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

A la page 129 de notre tome X^e^, nous avons déjà traité cette question, en reproduisant les observations de M. Louis Viardot sur cette matière. Mais son travail est fait plus particulièrement au point de vue de la peinture en Italie; de sorte qu'il reste beaucoup de lacunes à combler, au point de vue de l'histoire de l'art en général. Nous extrayons donc aujourd'hui, du *Materials for a history of Oil Painting*, un article qui nous paraît plus avancé dans les idées historiques modernes. On ne raisonne plus aujourd'hui sur toutes ces questions, comme on raisonnait il y a vingt ans; la science a fait des progrès, il faut donc marcher avec elle et se mettre au niveau.

Nous pensons être agréables à nos lecteurs en leur livrant la traduction de ces documents historiques.

On n'est pas médiocrement surpris, quand on étudie les premiers progrès de l'art de peindre, de les voir intimement liés à ceux de l'art de guérir. En y réfléchissant néanmoins, on s'explique facilement qu'il en soit ainsi. L'anatomie n'est-elle pas la première condition du dessin? La chimie n'a-t-elle pas conduit à la découverte des substances colorantes et de leurs divers amalgames? Déjà les écrivains grecs, quand ils parlent des arts, emploient les termes de *pharmaka. pharmakeia*, comme synonymes à ceux des substances employées pour la peinture. De même les Latins, en pareille occurrence, se servent des mots *medicamen* ou *venenum* (*). Énumérant plusieurs substances, la gomme adragant, la glu de Rhodes, etc., Pline les représente comme également utiles « aux peintres et aux médecins, *pictoribus atque medicis.* » On pourrait en dire autant de la sculpture, qui de tout temps a eu besoin, pour bien juger les propriétés des métaux, et pour les traiter selon les meilleurs procédés, d'avoir recours aux enseignements du laboratoire, aux épreuves du creuset et des acides. Ainsi s'expliquent les rapports intimes fréquemment constatés entre des peintres célèbres et des praticiens distingués : l'amitié de Léonard de Vinci pour Marcantonio della Torre, du Corrége pour Giambattista Lombardi, de Van Dyck pour Théodore de Mayerne.

Ainsi s'explique de même pourquoi les arts au moyen âge ont dû se conserver et se perfectionner dans les couvents. D'abord, les moines se passèrent de tout secours étranger, de toute aide séculière. Ils exécutaient eux-mêmes les peintures du missel et de l'église, coloraient les vitraux, doraient et argentaient les calices, les reliquaires, dont ils avaient auparavant choisi la forme, sculpté les reliefs. Plus tard, ils devinrent, comme chacun sait, les patrons de l'art émancipé. Pour eux se peignaient les fresques, pour eux s'assortissaient les mosaïques. Et l'artiste qui travaillait à leur compte, et plus souvent avec des couleurs dont ils avaient conservé le secret, recourait à leur science traditionnelle pour les mille préparations des vernis, des mordants, des huiles qu'il employait tour à tour. Heureux le peintre alors employé par une de ces communautés savantes où la chimie était en honneur! Il y trouvait, en sus des rémunérations pécuniaires, d'inappréciables enseignements. Qui sait si Pérugin, par exemple, ne doit pas en partie ses succès à son long séjour chez les moines de *San Giusto alle mura* (**), peintres sur verre du plus grand mérite, selon ce qu'en dit Vasari, et pour lesquels le maître de Raphaël a fait d'innombrables cartons? Raphaël lui-même appréciait les avantages d'une pareille collaboration. Nous voyons dans une de ses lettres que le pape (Léon X) lui avait donné pour collègue dans la direction des travaux de Saint-Pierre de Rome un religieux d'un âge très-avancé. Raphaël s'en félicitait comme d'une bonne fortune, et comptait bien s'approprier quelques-uns des « secrets d'architecture » que le vieux moine devait à une longue expérience (***).

Le fait est que l'esprit soigneux des moines, leurs loisirs paisibles, l'inviolabilité de leurs demeures se prêtaient admirablement à la collection de ces recettes pratiques dont le monopole leur

(*) Voyez l'*Onomasticon* de Julius Pollux. Denys d'Halicarnasse, *De compos. verborum.* Plutarque, *De oraculorum defectu.* Pline. liv. XI, chap. LXII, édition de Lemaire. Virgile, *Géorgiques*, etc.

(**) Les *Gesuati.* Ne pas les confondre avec les jésuites. Le couvent dont il est ici question fut démoli (comme plusieurs autres bâtiments élevés en dehors des murs de Florence) en 1529, avant ou durant le siége de cette ville par les Impériaux, sous les ordres de Philibert de Châlons, prince d'Orange. Trois peintures d'autel par Pérugin en furent retirées à temps et sont encore à Florence. Naturellement on ne put sauver les fresques.

(***) Voyez le *Rafael von Urbino* de Passavant, Leipzig, 1839. vol I, p. 533. — Voyez aussi Vasari, *Vita di Fra Giocondo.*

resta longtemps, jusqu'à ce que l'imprimerie fût venue vulgariser toutes les notions humaines. Qui n'a rencontré une fois ou autre quelqu'un de ces curieux manuscrits dans lesquels sont enregistrées avec une complète absence de méthode, sans autre ordre que celui du hasard chronologique, mille formules tantôt de chimie, de médecine, de cuisine même, tantôt de dessin linéaire ou de peinture? Ils ont fourni les matériaux de ces encyclopédies partielles publiées depuis par les charlatans séculiers sous le nom générique de *secreti*. Nous en possédons une imprimée à Lucques en 1557, mais dont la composition peut être reportée à une date bien antérieure. C'est celle du révérend don Alessio, qualifié sur le titre de *Reverendo Padre Gesuato, pratico ed eccellente*. Comme il avait quatre-vingt-deux ans, de son propre aveu, à l'époque où lui vint l'idée de répandre dans le public les connaissances acquises pendant sa longue existence, rien n'empêcherait de penser qu'il fut un de ces religieux en compagnie desquels travailla si longtemps et profita si bien Pietro Perugino. Vasari raconte que le prieur des *Gesuati* était renommé pour la fabrication de l'outremer...... « *Era... il detto priore molto eccellente in fare gli azzurri oltramarini* (*). » Et de fait, le révérend Alessio donne pour cela une recette qui atteste des soins infinis. Immédiatement après viennent, curieux témoignages de ces goûts d'horticulture fréquents chez les moines, des conseils pour l'amélioration des arbres fruitiers, et des secrets qu'on aurait pu croire étrangers aux doctes habitants d'un cloître : par exemple la recette d'un cosmétique fort souvent employé par les dames de Venise : « *a fare i capeli biondi come fila d'oro* (**). » De quoi se mêlait, je vous le demande, à quatre-vingt-deux ans, le très-révérend don Alessio?

Au surplus, peu nous importe. Ce qu'il y a de vraiment curieux à extraire de ces *secreti* du moyen âge, ce sont les notions qu'ils peuvent nous donner des procédés matériels employés par les anciens et les modernes avant la découverte de la peinture à l'huile. Nous essayerons ensuite, d'après les origines les plus authentiques, de dire à qui revient, selon nous, l'honneur de cette découverte. Enfin, nous tâcherons de vérifier en quoi elle consista dès le principe, et si elle eut toute l'importance qu'on lui attribue généralement. A ceci se borne l'étude que nous voulons faire aujourd'hui du livre curieux publié par M. Charles Lock Eastlake, un des meilleurs peintres et l'un des plus érudits que puisse revendiquer aujourd'hui la patrie des Reynolds et des Constable (***).

I. — LES ANCIENS.

Il est à peu près avéré que la peinture à l'huile n'était point au nombre des procédés techniques employés par les célèbres artistes dont l'histoire de l'antiquité nous a conservé les noms. Du moins a-t-on cru pouvoir déduire ce fait du silence gardé là-dessus par les historiens de l'art classique en particulier, et par tous les écrivains de la Grèce ou de Rome qui spécialement ou incidemment auraient dû ou pu mentionner une si notable variété de la peinture. Il est beaucoup plus douteux que l'absence des matériaux nécessaires fut cause de cette ignorance relative. Au contraire, on pourrait affirmer que les huiles siccatives, indispensables à la peinture à l'huile, même dans les climats les plus chauds, étaient connues avant l'ère chrétienne, et probablement aux époques les plus reculées des temps historiques. On s'en servait aussi, très-probablement, pour composer les vernis dont les peintures et divers autres objets étaient dès ce temps-là revêtus.

Les peintures mobiles des anciens étaient pour la plupart sur bois, et soit en détrempe, soit en couleurs préparées avec de la cire; c'est ce qu'on appelle peinture encaustique. Les ouvrages exécutés d'après ces deux méthodes furent fréquemment recouverts, dès le principe, d'un vernis hydrofuge, qui, s'il n'était pas toujours indispensable pour mettre le tableau à l'abri de l'humidité, servait en tout cas à le garantir de la poussière, et permettait d'employer l'eau pour les nettoyages dont il avait besoin (*). Il serait facile d'établir que les résines dissoutes dans une huile siccative avaient été employées, plusieurs siècles avant l'invention de la peinture à l'huile, à des usages de ce genre, et il est tout à fait admissible qu'une pratique communément répandue parmi les artistes byzantins leur vint, comme en général leurs meilleurs procédés, des méthodes en vigueur aux plus beaux temps de la peinture grecque. D'ailleurs ce que dit Pline de l'effet produit par le vernis qu'employait Apelle suffirait pour établir que de son temps les artistes, en général, recouvraient ainsi leurs tableaux. Nous concevons donc aisément que l'*atramentum* d'Apelle et le vernis des Byzantins durent être, à peu de chose près, le même mélange.

C'est là ce qu'il nous importe d'établir, et nous énumérerons rapidement les autorités d'après lesquelles nous pensons qu'à l'époque de Ludius et des peintres de Pompéï, les matériaux existaient dont un Van Eyck inventa l'heureux emploi.

Dioscorides (voyez la préface de Kuhn en tête de ses œuvres) dut vivre à peu près sous le règne d'Auguste. Il mentionne deux huiles sicatives : l'huile de noix et l'huile de pavots. Après avoir décrit la manière dont on extrait l'huile d'amande amère, et après avoir nommé l'huile de ben, *oleum balaninum* (**), il constate que « la *sésamine* (huile de sésame) et la *caryine* extraite des noix sont fabriquées de la même manière. » Parlant ensuite du liquide que l'on retire de la graine de pavots noirs, Dioscorides remarque qu'il s'amalgame avec de l'eau (***); qu'ensuite, ce mélange étant exposé au soleil, l'huile se sépare du mucilage, et, brûlée plus tard dans les lampes, donne une flamme très-vive. L'huile de chènevis, l'huile de lin, sont aussi mentionnées par le même auteur; le lin broyé figure parmi les médicaments dont Hippocrate recommande l'usage, et les médecins grecs, généralement parlant, connaissaient ses qualités astringentes. Galien s'exprime nettement sur les vertus siccatives du lin et du chènevis. Il est encore plus explicite au sujet de l'huile de noix envisagée comme aliment (****). Pline la range parmi les remèdes : dans son chapitre consacré aux cosmétiques (*****), il relate l'usage où l'on était d'y ajouter des résines, afin, dit-il, d'y retenir les parfums, c'est-à-dire de leur donner du corps.

Ceci suffit pour établir que les anciens connaissaient toutes les substances qui entrent dans la composition d'un vernis à l'huile, et même l'art d'amalgamer ensemble les huiles et les résines.

Mais rien ne prouve que leurs artistes aient tiré parti de ces connaissances.

La première mention d'une huile siccative employée à des œuvres d'art se rencontre dans Aetius, qui a écrit sur la médecine vers la fin du v[e] siècle et le commencement du vi[e]. Il assimile, comme emploi médical, l'huile de ricin (*oleum ricinum*) à l'huile de lin, et il dit de l'huile de noix, dont il explique les diverses préparations, qu'indépendamment de son usage en médecine, elle en a un autre : « Les doreurs, ajoute-t-il, et les peintres à l'encaustique s'en servent comme nous; car elle sèche, et conserve pendant longtemps, soit les dorures, soit les peintures encaustiques qui en sont revêtues (******). »

(*) Vasari, *Vita di Pietro Perugino,*

(**) Une autre formule est intitulée, il est vrai : *Remedio col quale fu guarita una donna che per farsi la bionda al sole,* etc. Ceci prouve, outre l'inconvénient des teintures capillaires, l'exactitude historique des *costumes* de César Vecellio.

(***) *Materials for history of Oil Painting,* 1 vol, London, Longman, 1847.

(*) Voir Pline, dont les expressions « *custodiretque à pulvere et sordibus* » peuvent se rapporter à un vernis de ce genre. Liv. XXXV, chap. XXXVI.

(**) Le ben ou behen est une plante médicinale qui vient de l'Arabie.

(***) *De simpl. medic*, l. VII, c. II.

(****) Liv. XIII, c. I.

(*****) Sans doute de manière à former une émulsion.

(******) *Aetii Amideni, Libror. medicinal.*, etc., gr. Ven. 1534. Liv. I, voce E. Per Janum Gornarium latinè, etc. Lugdun, 1549.

Ce passage, que nous citons les premiers, est remarquable sous plusieurs rapports. L'écrivain grec a mentionné l'huile de lin dans la même page où il parle de l'huile de noix comme exclusivement employée pour la conservation des œuvres d'art. On en doit conclure qu'au vᵉ siècle les propriétés siccatives de l'huile de lin étaient inconnues ou dédaignées. On voit aussi qu'à cette période reculée on employait déjà les vernis à l'huile pour la conservation des dorures et des tableaux. Enfin, il résulte du texte d'Aetius qu'on employait l'huile de noix *sur* les dorures comme vernis, mais qu'elle n'entrait pas encore dans la composition des mordants, alors exclusivement glutineux (*).

Après le viᵉ siècle, nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, la pratique de la médecine et celle de la peinture devinrent le monopole des moines. Ils purent à loisir expérimenter toutes les huiles, et n'eussent-ils eu que les renseignements fournis par les médecins grecs, ils s'assurèrent, sans doute, que l'huile de lin était siccative au moins autant que celle de noix. Aussi la firent-ils entrer, avec un inutile mélange de résines et de gommes, dans la composition d'un vernis que mentionne le Traité sur les divers arts donné par Muratori, d'après un manuscrit de Lucques. Sans trop de témérité, on pourrait, ce nous semble, dater cette petite conquête du règne de Charlemagne, pendant lequel les arts firent, en général, d'assez notables progrès.

De ce règne au xivᵉ siècle, on ne constate que bien peu de découvertes nouvelles dans l'emploi des huiles; ce qui s'explique par la haute estime dont jouissaient les peintures en détrempe. Sans cela, rien ne s'opposait à ce que les moines et les médecins, studieux commentateurs des écrits anciens, n'y découvrissent, comme on le fit plus tard, que ces peintures n'étaient pas le dernier mot de l'invention humaine.

Au xivᵉ siècle, les fabricants de vernis blanchissaient l'huile de lin, et on la laissait épaissir au soleil, exactement selon les prescriptions de Dioscorides, presque textuellement reproduites dans le *Trattato della Pittura*, de Cennini. De même puisait-on dans Galien la connaissance de certains ingrédients, comme la litharge, le plomb et quelques autres oxydes métalliques, pouvant servir à précipiter la dessiccation des huiles. Enfin, Léonard de Vinci, écrivant mille ans après Aetius, recommandait encore comme vernis l'huile de noix séchée au soleil.

II. — Antécédents de la peinture a l'huile.

Au xiiᵉ siècle, il n'avait encore été fait aucune allusion au mélange des couleurs solides avec l'huile qu'on employait comme vernis. La seule tentative approchant de ceci avait été un procédé par lequel, en étendant sur des feuilles d'étain le vernis teint en jaune transparent, on donnait à l'étain la couleur de l'or (**). Cette méthode, fort commune aux xiiiᵉ et xivᵉ siècles, servit, entre autres exemples, aux décorations de la chapelle Saint-Étienne, dans Westminster.

Les premiers écrivains qui aient parlé, en termes non équivoques, des couleurs mêlées avec l'huile, sont Eraclius, Théophile, Pierre de Saint-Audemar et l'auteur inconnu d'un traité du même genre, qui est conservé au *Bristisch Musæum*. Nous les plaçons dans l'ordre chronologique que leurs écrits occupent, à notre avis.

Eraclius, parlant des peintures appliquées sur la pierre (*quomodo præparatur columpna ad pingendum*), veut qu'on la prépare au moyen d'une couche ou deux de blanc à l'huile soigneusement étendu et lissé à la brosse et à la main. « Tu feras ceci, ajoute-t-il, jusqu'à ce que tu aies obtenu le poli du verre. Ensuite tu pourras peindre dessus, avec toute sorte de couleurs détrempées dans l'huile (*). »

Théophile prescrit de réduire en poudre très-fine l'huile de lin séchée sur le feu. On la mêle, toujours sur le feu, avec un peu d'eau, que l'on a soin d'exprimer ensuite, en plaçant l'amalgame enveloppé dans de la toile neuve, sous le pressoir qui sert à extraire l'huile d'olive. « Avec cette huile ainsi préparée, ajoute le moine, écrasez du minium, du vermillon, ou toute autre couleur que vous voulez employer, sur une dalle de pierre et sans y mêler de l'eau. Vous peindrez ensuite à deux couches successives, en leur laissant le temps de sécher, les portes ou les panneaux que vous voulez rougir. En dernier lieu, vous y passez une couche du gluten appelé *vernition*... » Et il donne la recette du vernis.

Théophile insiste ensuite sur la nécessité de ne peindre que sur des fonds susceptibles d'être séchés au soleil. Il veut que l'on donne successivement trois couches, et qu'on attende, pour couvrir le tout de vernis, que la dessiccation soit complète. Ces diverses méthodes se perpétuèrent à bon droit durant les plus brillantes périodes de la peinture.

Il faut remarquer, à ce sujet, qu'Eraclius et Théophile donnent plutôt la tradition allemande ou française que la tradition italienne. Tous deux écrivirent au nord des Alpes, ainsi que le prouvent les mots allemands dont ils se servent.

Pierre de Saint-Audemar était Français et appartenait au clergé. Son manuscrit, conservé à la Bibliothèque royale, fait partie d'un volume où se trouvent le plus complet exemplaire du traité d'Eraclius et une grande partie de celui de Théophile : ces divers documents, réunis et transcrits en 1431, par Jehan le Bègue. L'ecclésiastique français mentionne presque à chaque page l'usage de l'huile mêlée aux substances colorantes, quand on veut peindre sur bois ou sur murailles (**). C'est la règle de Théophile, qui conseille l'huile toutes les fois que la peinture peut être séchée au soleil.

En somme, et sans insister sur ces diverses preuves, il demeure établi que bien avant les xiiiᵉ et xivᵉ siècles, on connaissait l'usage de l'huile. A partir de cette époque, on a mille documents pour un, établissant que la fresque, la peinture sur bois, l'ornementation des colonnes, etc., absorbaient des quantités d'huile, tant en Italie qu'en Allemagne et en Angleterre. Pour ne citer que les exemples les plus notables, nous avons un passage de Lorenzo Ghiberti, affirmant que le Giotto peignait quelquefois à l'huile (***). Nous avons l'histoire d'un peintre florentin, Giorgio d'Aquila, employé par le duc de Savoie, en 1325, à peindre la chapelle de Pinarolo, et qui, trouvant de mauvaise qualité l'huile qu'on lui avait fournie, la fit rendre aux cuisines de Son Altesse. Nous voyons enfin figurer dans les comptes de plusieurs rois d'Angleterre (Henri III, 1239; Édouard Iᵉʳ, 1274-1295; Édouard II, 1307; Édouard III, 1332-1358; etc., etc.) l'huile fournie aux artistes employés par ces princes : Étienne le Joigneur, maître Guillaume, Hugo le Vespunt, etc.

Maintenant, quel emploi faisait-on de cette huile, fournie, nous l'avons dit, par quantités surprenantes : dix-huit gallons, quatre-vingt-dix flacons à la fois? Ces doses indiquent un usage grossier et probablement multiple. Ainsi, on employait l'huile dans la

(*) Voir, pour cette dernière assertion, le *Traité sur les divers arts*, publié par Muratori (*Antiquitates Italiæ medii ævi*, vol. II, in-folio), celui d'Eraclius (*De coloribus et artibus Romanorum*, publié par Raspe dans son *Essai critique sur la peinture à l'huile*. Londres, 1781); celui de Théophile (*Diversorum artium schedula*, publié avec la traduction française par l'Escalopier. Paris et Leipzig, 1843, enfin le manuscrit byzantin, édité en 1845, par MM. Didron et Durand dans leur *Manuel d'iconographie chrétienne*.

(**) Cette recette se trouve dans le Traité lucquois de Muratori (*De tictio petalorum*) et dans la *Mappæ clavicula*, dont les manuscrits les plus authentiques datent du xiiᵉ siècle. *Mappæ clavicula* doit s'entendre : *Clef du dessin*.

(*) Hoc tam diù facies donec planum sit quasi vitrum. Tunc vero poteris desuper de omnibus coloribus, *et cum oleo distemperatis*, pingere.

(**) Album teratur et temperetur... *cum oleo* in lignis et maceriis... Azurum pones in ligno *cum oleo*... Minium in lignis *cum oleo*, etc., etc.

(***) *Costui (Giotto) fu copio in tutte le cose ; lavorò in muro.* LAVORÒ A OLIO. *lavorò in tavola, lavoro di musaico*, etc. Ce manuscrit dont une portion fut publiée par Cicognara (t. IV de son *Histoire de la sculpture*), est maintenant à Florence dans la bibliothèque Magliabecchi.

composition des vernis : on s'en servait aussi probablement comme mordant appliqué à la dorure, et aussi pour une espèce de peinture sur verre (*). Du reste, il faut bien le reconnaître, quand on cherche les traces de son emploi, tel qu'il est devenu depuis, quand on veut s'assurer qu'elle servait aux tableaux proprement dits, les renseignements deviennent bien moins nombreux, bien moins précis et sûrs. Les textes que nous citions plus haut se rapportent, comme on l'a vu, à la mise en couleur, soit de la pierre, soit du bois, et n'établissent nullement que les figures aient été exécutées d'après des procédés identiques. On peut seulement noter un passage de Théophile où il parle de peindre divers objets sur une imitation de fond d'or (feuilles d'étain coloré et verni), et où il fait entrer, dans la liste des couleurs nécessaires à ce genre de travail, des teintes pour visages, « *mixturas vultuum.* » A ceci et à quelques passages des comptes relatifs à l'érection de la cathédrale d'Ely, se borne tout ce qu'on peut invoquer pour soutenir que des tableaux à l'huile furent exécutés durant les XIIIe et XIVe siècles. Quant aux arguments tirés, par divers écrivains, de certaines analyses chimiques, on ne doit point s'y fier, et ce n'est pas même la peine de les combattre, puisqu'il est établi qu'il est impossible de distinguer un ancien tableau peint à l'huile, d'un tableau en détrempe qui a été imbibé de vernis à l'huile.

Au surplus, voici, selon nous, comment l'usage de l'huile s'introduisit peu à peu, vers la fin du XIVe siècle, dans la peinture proprement dite.

On se servait, à cette époque, non de l'huile à son état naturel, mais d'une préparation appelée *péséri* par les anciens auteurs. Ce *péséri* était de l'huile épaissie au soleil, jusqu'à ce qu'elle eût acquis à peu près la consistance du miel ou du vernis. Par cela même, sujette à former des grumeaux, etc., elle ne se prêtait pas aux travaux qui exigeaient une certaine finesse. On l'avait adoptée pour la mise en couleur des murailles, des colonnes, des écussons armoriés, des coffres ou bahuts. Cependant, par une déviation insensible, les peintres du Nord, reconnaissant les avantages que l'huile pouvait offrir, en étendaient peu à peu l'emploi aux parties accessoires du tableau. Les draperies, les dorures, les plis s'exécutaient à l'huile. Les figures, les mains, et généralement tout ce qui demandait un certain fini, se peignait en détrempe. C'est ce qui résulte clairement des indications de Cennini, dans son curieux *Trattato della Pittura*, achevé dans la prison pour dette de Florence, à peu près vers l'année 1437. Bien que cette date nous reporte au XVe siècle, et il est hors de doute que le traité en question nous donne les procédés de l'art de peindre tels qu'ils étaient généralement suivis dans la seconde moitié du XIVe siècle, on ne saurait supposer que Cennini, quand il parle de la peinture à l'huile, s'occupe en aucune manière des ressources récentes que cet art devait aux frères Hubert et Jean Van Eyck.

On conçoit aisément que l'huile ait été employée de préférence par les artistes du Nord et qu'elle ait reçu d'eux ses perfectionnements graduels, puisque en définitive ce qui l'a fait préférer à des matériaux moins coûteux et d'une préparation moins difficile, a été la garantie qu'elle offrait contre les effets désastreux d'un climat humide.

Au surplus, voici à peu près comment on peignait dans les divers pays de l'Europe à la fin du XIVe siècle. Les Anglais avaient imaginé les premiers de poser les couleurs détrempées à l'eau sur un tissu de toile saturé d'eau gommée. Pour éviter que les couleurs ne se répandissent, ils appliquaient sous la toile une grosse étoffe de laine qui absorbait, au fur et à mesure, l'humidité surabondante. Il va sans le dire que ce genre d'ouvrage s'exécutait sur des toiles étendues par terre, et sur lesquelles l'artiste marchait, les pieds nus et lavés avec soin (**).

Les Allemands peignaient aussi sur toile, et ce fut d'eux, à ce qu'il semble, que les Italiens apprirent ce procédé (*). Ce qui caractérisait ces premiers ouvrages sur toile était leur transparence remarquable, qui permettait, en certaines occasions, de laisser la toile elle-même, sans addition d'aucun blanc, marquer les clairs du tableau. Ceci parut merveilleux à Raphaël, lorsque lui fut envoyé par Albert Durer ce dessin dont parle Vasari (voir la *Vita di Rafaello*). En somme, la méthode anglo-allemande du XIVe siècle n'était guère autre que celle de nos aquarellistes actuels, à cette différence près, que la toile gommée tenait lieu de papier.

Sur les murs et sur les panneaux de bois les peintres d'Angleterre et d'Allemagne se servaient de couleurs en détrempe, mais différentes, par le motif que nous avons dit, de celles qu'on employait en Italie et dans les pays méridionaux. Ici, en effet, le mot *tempera* signifiait principalement peinture à l'œuf; mêlé par moitié à la substance colorante, soit le blanc et le jaune d'œuf battus ensemble et délayés avec le jus laiteux fourni par les rejetons du figuier (**), soit le jaune seul, mêlé à cette dernière substance, étaient les véhicules ordinaires de la peinture italienne.

Ajoutons, pour être complet, que les gros ouvrages, et surtout la peinture murale, s'exécutaient à la colle chaude.

Les peintres du Nord ne se servaient point, et pour cause, du lait de figuier. Afin de retarder la trop prompte dessiccation de leurs couleurs en détrempe, ils employaient volontiers le miel, qui a reparu de nos jours dans les manufactures de couleurs pour aquarelles. L'usage de la colle leur était familier; ils la fabriquaient (***) avec du parchemin bouilli dans du vinaigre. La colle ainsi obtenue et conservée en gelée se délayait avec une égale quantité d'eau, et on y ajoutait le miel à dose assez forte. Le tout, à l'abri d'un épais vernis, bravait les intempéries des saisons. On se servait aussi de vin pour délayer les substances glutineuses destinées à fixer la couleur, et Vasari a raconté comment, sous ce prétexte, le facétieux Buffalmacco mit à contribution le cellier d'un couvent de religieuses pour lesquelles il travaillait. En pareil cas, les artistes du Nord se contentaient de bière, et le mot latin qui désigne cette liqueur (*cervisia*) se retrouve en effet dans tous les anciens écrits où il est traité des ressources matérielles de la peinture, dans ceux de Théophile, entre autres, et d'Eraclius.

On pourrait encore noter chez les peintres allemands et anglais un grand luxe de précautions contre l'humidité. Ainsi on les voit coller de la toile sur les murs destinés à être peints, et recouvrir cette toile d'une couche de gypse (****); quelquefois c'était une feuille d'étain qui protégeait les fresques contre le suintement des murailles. S'il s'agissait de peinture sur bois, les panneaux étaient recouverts ou de parchemin, ou de cuir, ou de toile. On employait pour les fonds le plâtre de Paris préparé avec grand soin.

Quant à la nature même des couleurs, sans insister longuement sur ce sujet, nous remarquerons que ce qu'on appelait au XIVe siècle le *teinct*, ou en latin *tinctus*, était une sorte de laque inférieure, tirée du bois de Brésil. Ce bois est désigné dans différents manuscrits (entre autres dans les *Experimenta de coloribus* d'Alcherius), sous le nom de *berxilium*, *berxinum*, ou *versinum*. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer à nos lecteurs que ce nom de Brésil, employé plusieurs siècles avant la découverte de l'Amérique, ne contredit en rien leurs notions chronologiques, et que

(*) Celle qu'on appelait *saracinesca* ou *al modo di Damasco*. — Voir le *Traité de Cennini*, élève d'Agnolo Gaddi.

(**) Antedictus Théodoricus à quo habui antescriptas receiptas præscriptarum aquarum, dixit quod in Angliâ operantur operarii pictores cum ipsis aquis super telis bene contextis, et balneatis cum aquâ gummatâ di gummi arabico et siccatis, et postea extensis super solario per terram super drappis grossis lane et frixie, incedentes cum pedibus nitidis ipsi qui operantur intùs, etc. Manuscrit d'Alcherius copié par Jehan le Bègue.

(*) Dans la *Nuova Raccolta delle Monet e Zecche ed'Italia* de Guid' Antonio Zanetto, voir. t. IV, p. 151, ce qui est dit des peintures sur toile exécutées par un peintre vénitien, Maestro Marco, *d'après la méthode allemande*.

(**) L'emploi de cette substance datait de la plus lointaine antiquité. Pline en parle comme servant aux peintures à fresques. Il en est fait mention dans la plupart des *secreti* du moyen âge.

(***) Voir un manuscrit conservé à la bibliothèque de Strasbourg. Il est marqué A, VI, nº 19.

(****) Sandrart, *Teutsch Acad.*, part. I, p. 66.

l'arbre a donné son nom au pays, non pas le pays à l'arbre (*).

Le cramoisi provenait de l'insecte appelé *kermès* par les Mores *(kermesino, cremesino)*. On l'appelait aussi le *grain*, d'après la forme que les fabricateurs lui donnaient. Le *grain* de Portugal était resté célèbre depuis le temps de Pline jusqu'à celui de Chaucer (**).

La laque garance était désignée sous le nom de *cynople*, *sinopre*, etc., qui sans doute dans l'origine avait été la traduction de *sinopis*, mot à mot *terre rouge*. Saint-Audemar fait remarquer qu'elle est « fort coûteuse. » De fait, tandis que le plus cher azur (probablement l'*azzurro della Magna)* ne figure dans les comptes de nos décorateurs que pour 10 schellings (12 fr. 50 c.) la livre, la meilleure qualité de cynople coûte justement le triple.

Les mots *viride græcum* (vert de Grèce, vert-de-gris), ou le mot *viride* seul désignaient la même substance. Le vert de terre s'appelait *terrestre;* les verts de vessie avaient d'autres désignations.

Toutes les ocres rouges et la terre bolaire étaient confondues sous le nom générique de bruns (*broun*). Cependant le manuscrit d'Alcherius semblerait indiquer que le brun proprement dit devait être le bol d'Arménie (***). L'indigo et le brun *(indebas and broun)* servaient aux ombres les plus foncées. Plusieurs manuscrits désignent l'indigo sous le nom de noir indien. D'autres l'appellent *indebas*, d'autres *bagadellus* ou *baguedet*, suivant qu'ils sont en latin ou en français. Le manuscrit de Montpellier porte *indicum de Bagadeo;* celui de Venise, *indigo bogo*. Ces désignations sont expliquées dans une note du *Théophile* publié par M. de l'Escalopier. Elle nous apprend que l'indigo le plus estimé était celui qu'on faisait venir de Bagdad.

L'*azzurro della Magna* (d'Allemagne) était la mine de cuivre bleue. Dans les Statuts des peintres siennois (1355), il est enjoint aux artistes d'avoir en provisions les couleurs *vraies* dont ils s'obligeaient, dans leurs contrats, à faire usage, et de ne jamais substituer « l'*azzurro della Magna* » pour l'*azzurro oltramarino*, » ni le *biadetto*, ni l'indigo pour l'azur (****). Le *biadetto*, ou *bladetus*, était le bleu pâle minéral, qu'on appelait déjà *cendre d'azur* et *cendrée* au temps de Rubens. C'est ainsi que la nomme le médecin de Mayerne.

Nous n'entrerons point dans d'autres détails, ceux que nous avons donnés devant suffire pour apprécier l'état où en étaient les procédés matériels de la peinture au commencement du XVe siècle. On a pu voir comment la peinture à l'huile s'employait avant cette époque, et les raisons pour lesquelles on lui préférait la peinture en détrempe. Si notre cadre se prêtait à un tableau plus complet, nous aurions pu montrer, dans la dernière moitié du XIVe siècle, les commencements de la véritable fresque et la décadence rapide de la peinture à la cire. Il nous reste à voir comment la peinture en détrempe déchut à son tour du rang qu'elle occupait. La transition d'un procédé à l'autre est, dans l'histoire de l'art, un événement des plus notables.

(*La suite à un prochain numéro.*)

(*) Le nom de Brésil venait de l'espagnol *brasas* ou de l'italien *brage*, ou du français *braise*. Il fut donné pour sa couleur à un arbre de l'Inde (cæsalpinia sappan) importé en Europe par les Vénitiens ou les Mores. Dans un manuscrit sur la peinture, conservé autrefois à la bibliothèque de Montpellier, et qui est maintenant à celle de la Sorbonne, on trouve ce passage : *Lignum brasilium* noscitur *in pastibus Alexandriæ, et est rubei coloris.*

(**) Granum... circà Emeritam Lusitaniæ in maximà laude est. (Pline, liv. IX, chap. LXV.) Et dans Chaucer,

He looketh as a sparhauk with his eyen
Him nedeth not his colour for to dien
With brazil, ne with *grain of Portingale.*

(*Nonnes Preestes Tate.*)

(***) Brunus est color quem puto esse bularminium.

(****) Hans Gaye : *Carteggio inedito d'Artisti*, etc., t. II. p. 7.—Voir sur cet ouvrage l'article de la *Revue britannique* intitulé : *Les Arts italiens au moyen âge*, 1847, t. II. p. 133 et 693.

GALERIE

DES

FABULISTES CONTEMPORAINS.

(*Suite.*)

Dans notre galerie des fabulistes contemporains, nous ne croyons pas devoir oublier les auteurs qui n'ont publié que quelques fables et dont une seule pourrait bien valoir tout un volume.

Il est certains individus qui, ne cherchant nullement à être classés parmi les hommes de lettres, ont une déplorable manie : celle de livrer au vent de l'oubli des choses souvent fort remarquables. Nous disons au vent de l'oubli, parce que c'est ce qui arrive en effet lorsque l'homme de lettres touriste, publie dans tous les journaux qu'il trouve sur son passage, les inspirations dont l'ensemble formerait souvent un charmant volume. Dans un journal français, LA MOUCHE, qui se publiait à Mâcon en 1847, nous lisons ce qui suit :

« M. le comte A. de Mélano, l'élégant et spirituel auteur des » fables et contes insérés dans la MOUCHE, nous adresse le gra- » cieux apologue qui suit. M. le comte de Mélano doit publier » prochainement un volume de poésies sous le titre de *vox cla-* » *mantis*. Nous prédisons à l'auteur un grand succès. Il y a dans » ses productions de la finesse d'Esope, du naturel du bon la » Fontaine, et parfois de l'élégance de Florian. —L'allusion est, » chez lui, toujours spirituellement conduite et le but moral tou- » jours parfaitement amené. »

Nous voudrions voir M. de Mélano, qui a été en passant le collaborateur de tant de journaux, réunir toutes ses fables et en former un volume qui trouverait certainement sa place dans nos bonnes bibliothèques. Rien ne s'opposerait à ce que ces fables soient suivies de plusieurs autres pièces fugitives empreintes d'un sentiment vraiment tendre et poétique. — Nous avons lu surtout avec un vif intérêt une élégie publiée en 1848, dans un journal de Lille.

Le nom de M. le comte Antoine DE MÉLANO semble indiquer qu'il est Italien ou Espagnol. — Il n'en est rien. — Notre fabuliste est né en Normandie le 19 septembre 1803. — Son père, Italien, en sortant du service (des gardes du corps du roi de Sardaigne), vint se fixer à Caen, où il épousa Mlle Pauline HUET DE GUERVILLE, petite-nièce du savant *Pierre Daniel* HUET, évêque d'Avranches, membre de l'Académie française, sous-précepteur du Dauphin, mais avant tout sans conteste, l'une des gloires de l'église catholique.

M. le comte de Mélano qui est né avec tous les sentiments, toutes les sympathies artistiques, eût fait un excellent musicien et un bon peintre ; il tenait ces dispositions de ses parents. Tantôt il faisait de petits croquis qu'on s'arrachait, tantôt il se cachait derrière les rideaux d'une alcôve et chantait comme s'il eût solfié. A l'âge de quatre ans et demi, n'ayant pas la taille nécessaire pour promener un fusin sur une grande toile, il prit un charbon et dessina sur le parquet de la cuisine tout l'ensemble de la grande cheminée sous le manteau de laquelle, en Normandie et en Bretagne, toute une famille peut s'abriter.

Ce jour-là il y avait la broche avec tout l'appareil que l'on sait; notre jeune artiste rendit avec une telle exactitude ce qu'il eut l'idée de copier, que son père défendit qu'on effaçât le *tableau* qui avait 18 pieds de largeur sur 8 de hauteur; il resta fixé ainsi plusieurs jours, pendant lesquels les amis, des artistes même, vinrent reconnaître les heureuses dispositions de l'enfant.

Les destins et les flots sont changeants. Notre fabuliste ne suivit ni la carrière des peintres, ni celle des musiciens. — En 1815, il vint à Paris où se fixèrent ses parents. — En 1821, il perdit sa mère.—Cet événement décida de tous les chagrins domestiques, de tous les malheurs réservés à notre poëte. Il prit volontairement

du service dans le 5e régiment d'infanterie de la garde royale, d'où il sortit au bout de 8 années avec le grade de sous-officier, ce qui lui donnait le rang de sous-lieutenant dans un régiment d'infanterie de ligne.

Les poésies fugitives, les fables et les élégies composées par M. de Mélano, dans une période de 15 années, formeraient plusieurs volumes.

En 1847, il publia, en collaboration avec un de ses amis, M. Édouard Gourdon(*), un charmant volume de poésies, sous le titre de : Les Cloches. L'introduction qui est entièrement de lui, est écrite avec un sentiment qui fait comprendre l'âme du poëte.

Depuis quelques années, M. de Mélano s'est fait héraldiste; il publie dans le journal la Renaissance illustrée des articles d'archéologie nobiliaire (*Recherches historiques sur l'antiquité du blason, d'après les monuments blasoniques des peuples de l'Orient*). Il établit la preuve que la science héraldique remonte à la plus haute antiquité; il invoque pour cela les monuments blasoniques des peuples de l'Orient, et nous sommes bien forcés de reconnaître, avec lui, que le blason date bien autrement plus loin que l'époque des croisades.

Nous formons des vœux bien sincères, dans l'intérêt de la science et de l'histoire, pour que M. le comte de Mélano termine le grand grand travail dont il s'occupe depuis plusieurs années. Bibliographie héraldique.

M. de Mélano qui est membre agrégé du Collége héraldique et archéologique de France, et de plusieurs autres compagnies savantes, est décoré de plusieurs ordres étrangers.

Voici une fable inédite de ce spirituel auteur :

LES DEUX BELETTES ET LA CHAUVE-SOURIS.

FABLE.

Deux belettes parlant à la chauve-souris
Qu'elles avaient surprises en son obscur asile,
Lui dirent : — Si l'honneur a pour toi quelque prix,
Daigne enfin t'expliquer sans détour inutile :
Es-tu volatile ou souris?
Nous voulons le savoir. » — L'audace est un peu forte!
Me parler sur ce ton ! à quel titre? et pourquoi?
Que je sois quadrupède ou non, que vous importe?
Chacun ici-bas est pour soi.
— Chez moi, l'été dernier, dit l'une des belettes,
Tu parus comme oiseau. — Je n'en disconviens pas,
J'ai le droit dans les airs de prendre mes ébats.
— Tu me contais donc des sornettes,
Dit l'autre, quand un jour tu me disais tout bas :
« Je suis souris, mes frères sont des rats!
Que le feu des enfers rôtisse tous les chats! »
— Je suis souris, mes belles demoiselles...
Faite exprès pour jouer deux rôles différents :
Aux amis des oiseaux je puis montrer mes ailes ;
Aux amis des souris je puis montrer mes dents.
A ces mots ambigus, les belettes entre elles,
Dirent : — De nous c'est trop se moquer ;
Ce laidron craint de s'expliquer;
Avec nous il persiste à feindre ;
Unissons-nous pour le croquer.
— J'y consens, croquez-moi si vous pouvez m'atteindre.
Et la souris alerte eut aussitôt le soin
De prendre sa volée : elle était déjà loin...

Des gens, tantôt souris et tantôt volatiles,
Se glissent à travers les discordes civiles;
Nouveaux caméléons et changeant de couleur,
Ils tiennent à l'argent beaucoup plus qu'à l'honneur,
Sont de tous les partis, souvent font volte-face,
Volent, ou sont rampants, mais conservent leur place.

(*) Comme fabuliste, nous aurons également à nous occuper de M. Gourdon.

Kirsch (Joseph), professeur à Liége, auteur d'un cours complet de langue allemande, a publié un *Recueil de fables choisies* de C. F. Gellert, traduites en vers français et destinées aux écoles primaires et moyennes. Liége, in-18 de 154 pages, 1850. Cette traduction est dédiée à S. A. S. monseigneur le prince de Rheine-Wolbeck, comte Napoléon de Lannoy de Clervaux, commandeur de l'Aigle rouge de Prusse, etc., etc. La préface contient quelques documents biographiques fort curieux sur Gellert qui naquit à Haynichen, près de Freiberg, en 1715, et mourut en 1769. C'est de Gellert que Frédéric le Grand, roi de Prusse, après un entretien qu'il eut avec lui le 16 septembre 1760, a dit : *Gellert est le plus raisonnable de tous les savants allemands.*

M. Kirsch, pour parvenir à faire de cette traduction un livre élémentaire, et afin de le mettre autant que possible à l'abri de la critique, s'est strictement tenu aux fables proprement dites, pour ne rien laisser transpirer de l'esprit plus dangereux qu'utile des contes ; il a omis plusieurs fables dont le sens était trop allemand, trop diffus, la morale trop libre ou trop obscure; enfin, il a souvent ajouté, changé, abrégé ou simplifié un ou plusieurs vers. Par ce moyen il s'est donné plus de marge et a pu aisément, comme il le dit lui-même, faire passer le génie de la langue allemande dans le génie de la langue française qui lui est si diamétralement opposé.

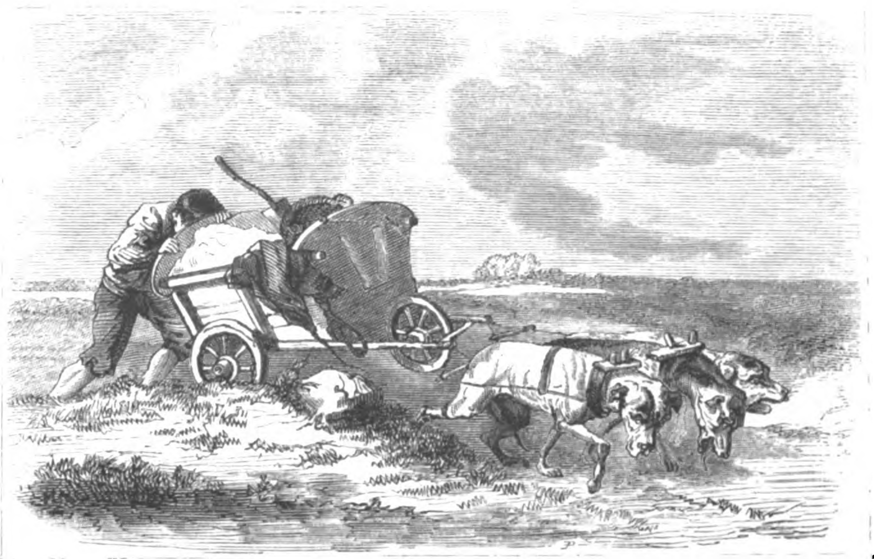
M. Kirsch, qui est précepteur des enfants de S. A. R. le prince de Rheina-Wolbeck depuis 1840, est un ancien élève lauréat de l'Athénée royal de Namur et traducteur juré pour la langue allemande près la cour d'appel de Liége, est né en 1820, à Moestroff, grand-duché de Luxembourg. Il a publié les ouvrages suivants : *Cours complet de la langue allemande*, Arlon, 1841, in-8°. *Vie, œuvres et éloge de Grétry*, poëme en vers, 1842. *Prosodie allemande*, Liége, 1842, Dessain. Il va publier un nouveau recueil de fables en vers, tant propres que traduites des langues anciennes et modernes, et plusieurs autres ouvrages.

Voici une fable inédite de ce jeune savant :

LE MARDI ET LE MERCREDI DES CENDRES.

FABLE.

Un jour, le maigre mercredi
Dit au gras et joyeux mardi :
« En vérité, tu me fais peine,
« Avec tes bals parés, tes masques, tes pierrots,
« Tes intrigues de rue et tes libres propos,
« Qu'un public aveuglé cherche comme une aubaine.
« Regarde-moi plutôt, moi le jour trois fois saint,
« Que la pauvre humanité craint.
« Regarde mon régime austère,
« Enseignant aux mortels les mépris de la terre.
« J'imprime sur le front du chrétien dans l'erreur
« Le signe qui dépeint sa réelle valeur :
« Tu n'es, ne seras que poussière! »
— « Je conviens, lui répond le folâtre mardi,
« Que nous formons à deux un singulier contraste.
« De l'extrême plaisir moi j'étale le faste,
« Et vous en montrez le néant infini.
« Sur des points spéciaux chacun de nous se fonde.
« Je suis moi le portrait des hommes et du monde,
« Du monde sans cesse masqué ;
« Vous, vous en dévoilez la misère profonde.
« Votre rôle et le mien par Dieu même est marqué.
« Car dans sa sagesse infinie,
« A côté du plaisir il a mis la douleur,
« La raison à côté des jeux de la folie.
« Eternelle histoire du cœur.
« S'il n'était pour la créature
« Qu'ivresse continue ou constante douleur,
« La main qui la forma cesserait d'être pure.
« Je suis le terme, moi, des terrestres plaisirs,
« Vous, le commencement des célestes désirs. »



J. STEVENS, PINXIT. E. PUTTAERT SCULP[t].

UN MÉTIER DE CHIEN.

REVUE

DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

DE BRUXELLES EN 1851.

(SUITE.)

§ VI.

MM. BONET. — BRETON. — CLOET. — DECAISNE. — HOUZÉ. — KRUSEMAN (C.). — LEBOUYS. — MATHIEU. — NISEN. — STALLAERT. — VAN EYCKEN. — SOUBRE. — THOMAS. — TIBERGHIEN. — VAN LERIUS. — VAN SEVERDONCK. — VERLAT. — WITTKAMP, ETC.

Toute cette série d'artistes occupe une place secondaire dans l'Exposition, bien que quelques-uns d'entre eux aient quelquefois brillé d'un éclat plus vif et se soient acquis une réputation justement méritée. Tels sont MM. Decaisne, Mathieu, Van Eycken et Wittkamp. Quelques autres, au contraire, se sont élevés, et tels d'entre eux qui étaient toujours restés sur le troisième plan sont parvenus au second. Tels sont MM. Bonet, Houzé, Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat. Les autres artistes n'appartenant pas à l'école belge, nous ne pouvons parler avec certitude de leur degré de perfectionnement, de décroissance ou même de stagnation.

Ce que nous disons là des talents stationnaires ne peut et ne doit influer en rien sur l'avenir ou sur la réputation des hommes qui nous occupent; il y a dans la vie d'un artiste de ces moments de halte et de silence solennels qui sont le résultat d'une infinité de circonstances souvent indépendantes de la volonté. Après de longues et laborieuses études, l'esprit a quelquefois besoin de repos; parfois aussi, un état maladif amène forcément la prostration dans les idées. Or, pour produire quelque œuvre forte et énergique, il faut de la puissance et de l'énergie physiques autant que de force et d'énergie morales.

MM. Bonet, Houzé, Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat sont dans cette période de croissance artistique. La plupart de ces artistes font leurs premières armes; c'est le moment où la séve leur monte au cerveau et où, dégagés des liens de l'école qui les retenaient encore en lisières, ils essaient de bégayer leur premier mot, de marcher leur premier pas. Plusieurs ont été très-heureux dans cette première tentative, très-audacieux et parfaitement inspirés; un seul n'est pas encore bien ferme sur ses jambes : c'est M. Bonet, élève de l'Académie de Bruxelles. Son *Couronnement de la Vierge*, quoique commandé par le Gouvernement, — et peut-être même à cause de cela, — est assez faible de composition, fort lourd de style et fort sec d'exécution. Les expressions de ses figures sont surtout vulgaires, et ses personnages n'ont rien de cette noblesse ni de ces types sacramentels exigés dans toute peinture biblique. On ne peut refuser, toutefois, à M. Bonet une certaine adresse de pinceau, un coloris frais et parfaitement brillant; mais il s'est servi de tout cela avec fort peu d'entente de la perspective aérienne. Il ne comprend pas l'art des sacrifices. Tous ses personnages sont plaqués sur le fond et entassés sans grâce dans ce long boyeau de toile qui rend sa composition disgracieuse. Peut-être la forme même de cette toile l'aura gêné dans ses allures; dans tous les cas, il y a un fait positif : c'est qu'il a une revanche à prendre s'il veut reconquérir la place que nous avaient fait pressentir ses premières productions.

M. Houzé a abordé un sujet rebattu et interprété tant de fois par les plus grands peintres de toutes les écoles, que c'était là un écueil redoutable. Nous avons encore sous les yeux les *Crucifiments* de Rubens et de Van Dyck; aussi devons-nous dire que pour l'arrangement des groupes, M. Houzé s'est un peu trop identifié avec ses maîtres. Son tableau est presque une contre-épreuve de celui du Musée de Paris, quant à la composition, — bien entendu. Les attitudes sont à peu de chose près les mêmes; seul, le coloris appartient en propre à M. Houzé. Je ne sais aussi pourquoi l'artiste a intitulé son tableau *le Crucifiment;* il aurait dû dire : « Les saintes femmes au pied de la croix. » Le crucifiment est le moment où l'on attache le Christ à la croix, et dans la composition de M. Houzé, cet acte est accompli.

La qualité dominante de ce tableau est la couleur. Que M. Houzé choisisse bien ses sujets, qu'il les médite un peu plus, surtout, et avec les qualités qu'il possède il arrivera incontestablement à acquérir une belle place dans l'école.

MM. Stallaert, Tiberghien, Van Lerius et Verlat sont incontestablement en progrès. Ce dernier artiste principalement, qui habite, dit-on, Paris depuis quelque temps, se ressent déjà des études sérieuses qu'enseignent les peintres sérieux de cette école. A un coloris fin et brillant, qualités qu'il possédait déjà, il joint une forme beaucoup plus châtiée, une pâte beaucoup plus ferme, une élégance plus recherchée. Nous le chicanerons un peu, cependant, sur le style de sa Vierge que nous trouvons beaucoup trop mondaine; ce n'est pas là le type consacré pour la mère du Sauveur ni pour l'enfant lui-même; hormis cela, l'expression de la mère de Dieu est charmante, pleine de naïveté, de tendresse, de sérénité.

MM. Stallaert et Tiberghien, quoique en progrès, sont lourds, pâteux et parfaitement faux de ton. M. Van Lerius seul est resté frais, coquet et quelquefois brillant. Il y a dans son tableau intitulé : *l'Enfance, première partie des quatre âges*, des attitudes charmantes et des bambins ravissants. Comme idée, ce n'est rien, ou plutôt, c'est si peu de chose que nous trouvons que M. Van Lerius aurait pu se dispenser de la traiter sur une aussi vaste échelle. La dimension de son *Paul et Virginie*, — composition gracieuse — est précisément celle qui convenait à sa première partie des quatre âges. Nous trouvons qu'il a mis au service d'une idée mince une exécution assez grandiose pour aborder des sujets historiques plus importants. Le tableau de M. Van Lerius n'en est pas moins une chose charmante comme exécution, et nous félicitons tout autant M. Boschaert-Dubois, collectionneur distingué, de l'avoir acquis, que M. Van Lerius de l'avoir exécuté : le premier parce qu'il nous a donné une nouvelle preuve de son bon goût; le second, parce qu'il nous a laissé entrevoir dans cette œuvre ce qu'il pourrait faire pour l'avenir.

Une autre catégorie d'artistes dont nous avons déjà cité les noms est restée stationnaire. Quelques-uns se trouvent sans doute précisément arrivés à ce degré de lassitude morale où il faut que l'esprit se repose un instant dans la gloire du passé, des fatigues du présent. M. Decaisne n'a pas été heureux dans son tableau de *la Maternité;* M. Mathieu,

n'est plus l'homme de 1849, et nous n'avons pas également retrouvé M. Van Eycken avec ses inspirations d'autrefois. *La vision de Jérémie* accuse cependant un talent nerveux, sous lequel on sent l'artiste consommé. Il y a là dans le coin de ce tableau une vieille *tireuse de cartes* de notre connaissance, qui nous a dit que le sommeil de M. Van Eycken se terminerait par le réveil du lion. Nous parlons librement avec les hommes forts, parce que nous savons depuis longtemps qu'il n'y a que les sots qui se fâchent des vérités qu'on leur dit. Or, nous faisons à MM. Decaisne, Mathieu et Van Eycken, l'honneur de les croire non-seulement artistes de talent, mais encore hommes de beaucoup d'esprit.

M. Soubre est incontestablement en progrès; nous sommes fâchés de ne pas le lui avoir dit plus tôt. Son *Réveil de Montaigne* atteste de bonnes études et une parfaite entente de l'art. Expression, sentiment, modelé, finesse de tons, élégance de style, telles sont les qualités qu'il a déployées dans ce tableau plein de charme et de fraîcheur.

M. Wittkamp est profondément stationnaire, bien que d'excellentes qualités de couleur et d'exécution distinguent son tableau représentant *Hugo Grotius* de la plupart de ceux qui l'entourent. Mais ce n'est plus là l'homme qui nous avait montré le *Bourgmestre de Leyde* et les *Marins hivernés dans la Nouvelle-Zemble*. Il n'y a pas précisément décroissance, il y a atonie. Heureusement, M. Wittkamp est jeune, et c'est une de ces natures ardentes, vigoureuses, fortement trempées, qui ne se laissent jamais abattre par un insuccès, mais qu'un revers, au contraire, stimule, grandit, électrise.

M. Cloet, de Bruges, est également un homme nouveau qui apparaît avec quelques succès sur la scène, bien qu'il ait déjà produit différentes œuvres à quelques-unes de nos expositions provinciales. Son *Job sur le fumier* est une excellente étude comme couleur et nous dirons même comme forme.

Quant à son *Arrivée de l'armée flamande dans la plaine de Groeninghen avant la bataille de Courtrai*, nous avons eu de la peine à nous rendre compte de cette composition. C'est un enchevêtrement de figures dont la silhouette n'est pas heureuse et la disposition un peu confuse. L'aspect aussi est d'un gris monotone. Je sais bien que ce tableau est fort mal placé, mais enfin, avec le secours d'un télescope, on peut encore découvrir quelque chose. Il y a certaines expressions bien senties ; on voit que M. Cloet comprend son art et qu'avec un travail soutenu il arrivera à acquérir une belle place dans l'école.

Trois artistes français font encore partie de ce groupe secondaire : ce sont MM. Lebouys, Bourlard et Breton, quoique possédant, à différents titres, des qualités éminentes.

M. Breton a visé à l'idée, M. Lebouys au style, M. Bourlard à la couleur et à l'audace dans l'exécution. Tous les trois méritent que nous les étudions, eu égard à ces différentes qualités, qui sont développées chez eux, et chacun selon sa spécialité, dans une proportion assez grande pour être remarquée.

M. Breton est le plus éloquent et le plus entraînant des trois, bien qu'il soit le plus faible comme métier. Ce qui prouve, une fois de plus, que *l'idée* est la base de tout dans les arts et que, hors de l'idée, il n'y a guère de salut possible,—excepté à de bien rares exceptions ; alors, dans ce cas-là, l'exception devient la règle. M. Breton a été puiser son sujet au milieu de ces scènes intimes de la famille, drames lugubres et cachés sous le toit des mansardes, dont le mot, l'énigme souvent inconnue, se traduisent par deux mots : misère et faim. — *La faim !* — voilà l'idée de laquelle s'est inspiré M. Breton. Il eût été témoin de cette scène déchirante à laquelle il nous fait assister, qu'il n'eût pas été un traducteur plus dramatique, plus saisissant. Une malheureuse mère de famille est là par terre, étendue sur un grabat, se composant d'un peu de paille et d'une couverture de laine: une pauvre petite créature à moitié morte est encore attachée à son sein : près d'elle, d'autres enfants livides comme la famine, se désolent. Au fond, dans la demi-teinte la plus sombre, apparaît un homme, portant un pain noir sous son bras. Il entre en tremblant; son œil est inquiet; son expression, sa douleur sont indéfinissables ; on comprend qu'il interroge du regard, tant ses traits sont bouleversés par l'inquiétude ; mais en apercevant leur père, la douleur des enfants se traduit par des gestes et une pantomine indicibles. Une jeune fille, l'aînée des enfants, se jette dans ses bras, en lui disant : Il est trop tard, tout est fini !...

Le désordre dans la couleur, dans l'arrangement, dans l'exécution, viennent encore se joindre à l'horreur de cette scène pour impressionner vivement. M. Breton comprend toute la puissance de l'élément dramatique, il l'emploie avec succès, et c'est par là qu'il s'attire les sympathies du public, tant il est vrai que l'on ne peut résister aux séductions de l'idée, quand elle est convenablement exprimée et savamment rendue.

Il est fâcheux que M. Breton n'ait pas à son service un peu de la couleur qui distingue les compositions de M. Bourlard.

J'ai déjà dit que M. Lebouys était un homme de style, il le prouve dans son tableau des *Frères rédemptoristes rachetant des esclaves en Afrique*. C'est encore là une de ces scènes dont l'idée vous dit quelque chose et vous impressionne vivement. Joignez à cela une composition bien entendue, un dessin irréprochable, des expressions variées et bien senties, et vous aurez une idée de la valeur du tableau de M. Lebouys. Il est fâcheux, seulement, que la couleur fasse complétement défaut à cette œuvre de haut style. L'artiste suit un *système;* on sent qu'il appartient à cette école grise glorifiée par M. Ingres et poussée à l'exagération par les admirateurs de sa manière et les élèves de son école. En peinture, les systèmes ne valent rien ; ce sont les sabots de fer que l'on enchaîne à la roue pour empêcher la voiture de verser ou de dérailler d'une ligne donnée et convenue. Les systèmes sont les éteignoirs de l'imagination.

M. Bourlard ne pèche point par les systèmes, mais aussi il n'a pas eu d'idée ; il a fait de l'art pour l'art. Bien qu'il ait intitulé son tableau *les Anges déchus*, vous vous imaginez peut-être qu'il s'est cassé la tête à compulser Milton ou Klopstock pour se rendre compte du sujet qu'il voulait représenter ? Pas le moins du monde ! Sa *Chute des Anges* se compose de *deux* figures fièrement campées, il est vrai, audacieusement jetées dans l'espace, mais dont l'une dégringole le long d'un rocher. Le poëme, comme vous le voyez, l'a fort peu préoccupé. Ce qui passe avant tout chez lui, ce sont les formes audacieuses, vigoureusement accentuées et une richesse de coloris assez abondante. Il est vrai

encore que ces qualités-là sont assez puissantes pour attirer les regards et faire comprendre que M. Bourlard est un artiste distingué.

Voilà pourquoi les hommes supérieurs sont vraiment rares : c'est parce qu'il faut qu'un seul réunisse les trois qualités que nous venons de signaler dans MM. Breton, Lebouys et Bourlard.

Nous signalerons, en passant, M. Guffens, comme ayant fait énormément de progrès. Son tableau de *Lucrèce* est une œuvre de style ; aussi est-il la traduction d'un poète de style. *Casta vixit, lanam fecit, domum servavit;* voilà ce que M. Guffens a mis en tableau, c'est-à-dire la glorification des plus belles vertus de la femme, — la chasteté, le travail dans la maison. M. Guffens a traduit cela en homme qui est à bonne école, sur lequel l'Italie a réagi fortement, et qui comprend qu'après l'idée, la forme est la pierre de touche de toute réputation.

Nous engageons également les amateurs à regarder une petite esquisse, terminée, de M. Landelle et intitulée : *Le Christ et ses deux apôtres ;* c'est fin comme Lesueur et dessiné comme Raphaël.—Il est probable que fort peu de gens l'auront remarquée.

§ VII.

L'ART EN ALLEMAGNE,

EN HOLLANDE ET EN ITALIE.

L'Allemagne est le pays où les meilleures traditions de l'art antique se sont perpétuées. Et, chose étrange, le berceau de la chrétienté, cette vieille Italie, la patrie de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, de Paul Véronèse et de tant d'autres, est complétement déchue de son ancienne splendeur artistique, tandis que la sentimentale et protestante Allemagne s'est constituée gardienne des types traditionnels de l'art catholique.

Personne aujourd'hui n'ignore comment les artistes allemands s'y sont pris pour reconquérir ce sceptre échappé des mains de l'Italie et régénérer l'art tombé en décadence. Ils ont tous senti la nécessité de se retremper aux sources pures et primitives de la peinture religieuse, et pour mieux s'imprégner du sentiment chrétien que l'on y respire, ils ont poussé l'ardeur de l'inspiration jusqu'à abjurer le protestantisme et se convertir à la religion catholique. Owerbeck, Wilhelm Schadow, Ph. Veit et son frère, Eggers, Muller de Cassel ; deux sculpteurs, Roden et Schadow (Rodolphe) ; un graveur, M. Ruschweyh, abjurèrent successivement. A côté d'eux vint se placer Cornélius de Dusseldorff, génie vigoureux dont le nom a eu du retentissement et dont le talent a fait école. En 1821, il fut nommé professeur à l'Académie de Dusseldorff, et en 1825, directeur à l'Académie de Munich, où il a exécuté des travaux nombreux, commandés par le vieux roi Louis de Bavière. La plupart de ses élèves le suivirent dans cette nouvelle résidence et l'aidèrent dans ses travaux. L'un des plus célèbres est Kaulback, qui s'est fait connaître par des compositions remarquables dont nous avons tous admiré les gravures : *la Maison des fous* et le *Combat des Huns et des Romains*. Kaulback est aujourd'hui, en Allemagne, le représentant le plus illustre de cette peinture à fresque que nous essayons d'importer dans notre pays. Nous recommanderons toutefois, à notre jeune école, de ne pas se laisser entraîner dans les erreurs où sont tombés les imitateurs de Cornélius et de Kaulback. L'excessive préoccupation de la peinture à fresque et l'abus d'un style trop tendu ont glacé ou paralysé le développement des facultés intellectuelles de la plupart d'entre eux et en ont fait des imitateurs serviles au lieu d'artistes originaux.

Mais l'homme qui a eu la plus heureuse influence sur l'école de Dusseldorff, est Wilhelm Schadow, né à Berlin en 1789. En venant prendre la direction de l'École qui lui fut confiée en 1827, il emmena avec lui, ainsi que l'avait fait Cornélius pour Munich, les élèves qu'il avait formés à Berlin. De ce nombre furent M. Jules Hubner d'Oels, en Silésie, dont nous avons pu remarquer, à notre Exposition, quelques *cartons* fort beaux ; Hildebrant de Stettin, peintre de genre ; distingué Charles Sohn de Berlin, le peintre gracieux des *Deux Léonore ;* enfin Charles Lessing de Wartenberg, en Silésie, petit-neveu de l'auteur du *Laocoon*, et le peintre de *la Prédication des Hussites*, que l'on a pu voir au salon de Paris en 1855 ou 1856. Il est, parmi les élèves de M. Schadow, celui qui, avec Bendemann, a exercé le plus d'ascendant sur l'école et a le plus contribué à lui communiquer de l'impulsion par ses ouvrages.

Le nombre des élèves augmenta bientôt dans une proportion considérable. Le goût de la peinture à l'huile fut substitué à celui de la peinture à fresque, *imposé* par Cornélius. Le talent sobre, sage, tempéré de M. Schadow laissa pleine liberté au développement des dispositions particulières. Aucune vocation ne fut violentée. Toutefois, les élèves, obéissant à des tendances différentes, conservèrent entre eux un lien commun. Leur affection pour le maître qui se dévouait à eux avec un zèle et une bienveillance toute paternelle, le plaisir avec lequel ils se réunissaient tous les soirs autour de lui dans sa maison ornée de fresques peintes par leurs mains,—heureuse et cordiale fraternité dans leurs rapports et jusque dans leurs travaux, — faisaient de tous ces jeunes rivaux de gloire comme une même famille, où l'horizon était trop borné sans doute et où l'on restait peut-être trop étranger aux progrès de l'art moderne hors de l'Allemagne et dans l'Allemagne elle-même. Quoi qu'il en soit, l'Académie de Dusseldorff acquit dès lors une influence, une prépondérance qu'elle a toujours conservée. En un mot, c'est une pépinière féconde d'où est sortie cette pléiade d'artistes distingués dont nous pouvons aujourd'hui raisonner le talent et discuter les œuvres *de visu*.

§ VIII.

MM. BENDEMANN. — JULES ET CARL HUBNER. — HASENCLEVER — BEGAS. — KOLHER. — PHOBUS-LEVIN. — PH. VEIT. — STEINLE.

M. Édouard Bendemann, ainsi que nous l'avons déjà dit, est une des constellations de ce firmament radieux au milieu duquel se détache Wilhelm Schadow. Fils d'un riche banquier de Berlin, M. Bendemann est né dans une de ces conditions heureuses de la vie, qui, si elles ne donnent pas le talent, contribuent beaucoup, au moins, à l'acquérir. Son éducation fut soignée, et ses dispositions pour les arts éclatèrent de bonne heure. A seize ans il se lia d'amitié avec Hubner, qui depuis est devenu son beau-frère, de sorte que cette liaison, jointe à la conformité de leurs goûts, ne contribua pas peu à déterminer sa vocation pour la pein-

ture. Lorsque M. Schadow fut appelé à la direction de l'Académie de Dusseldorff, il occupait en commun avec Hubner, dans le bâtiment de l'Académie, situé sur les bords du Rhin, une des vastes pièces du premier étage, qui leur servait d'atelier ; il le suivit également en Italie, et lorsqu'il fut appelé à Dresde, par le roi de Saxe, il y emmena encore avec lui son beau-frère. M. Hubner (Jules) est encore aujourd'hui à Dresde, et c'est de là qu'il nous a envoyé ses beaux cartons de la chapelle de Wynberg.

Le premier ouvrage sérieux de M. Bendemann fut son tableau des *Juifs en captivité*, exposé en 1832, à Dusseldorff. Il représente un groupe attristé, assis au bord d'un fleuve, — *super flumina Babylonis.* — et pleurant au souvenir de Sion. Ce groupe se compose d'un vieillard assis au pied d'un tronc d'arbre, couronné de pampre et laissant errer sa pensée et ses regards vers l'horizon lointain, tandis qu'il tient négligemment une lyre de sa main droite d'où pend un bout de chaîne ; l'autre main repose sur une jeune fille qui appuie sa tête sur ses genoux et se cache le visage avec ses bras, comme pour dérober ses pleurs. La tête du vieillard est d'un beau caractère : à sa droite est une femme regardant dans la même direction que lui et tenant un jeune enfant; à sa gauche est une autre femme absorbée dans ses réflexions douloureuses. Ces trois figures principales sont balancées d'une manière un peu symétrique comme dans un bas-relief, mais elles forment un ensemble plein d'unité et de distinction. La *Société des arts* des provinces rhénanes a fait l'acquisition de ce tableau pour le Musée de Cologne.

Deux ans après, M. Bendemann exposa son *Jérémie pleurant sur les ruines de Jérusalem*. Ce tableau produisit une grande sensation non-seulement en Allemagne, mais encore à Paris, où il fut exposé en 1834. D'un seul coup, l'artiste fut placé parmi les maîtres L'élévation de sa pensée, son style grandiose, son exécution savante, désignaient naturellement M. Bendemann pour les grands travaux de peinture monumentale ; aussi le roi de Saxe l'appela-t-il à Dresde pour décorer la nouvelle salle du trône, destinée à la convocation des États. Les peintures exécutées par lui dans cette salle consistent en trois séries principales. La première est consacrée aux législateurs ; la deuxième a pour but de figurer les quatre conditions sociales, sujet emprunté aux traditions nationales et à l'histoire de Henri Ier, dit l'Oiseleur ; enfin, la troisième série a pour sujet une vaste composition qui se déroule sur toute la frise et qui représente différentes scènes du *drame de la vie humaine*, depuis ses premiers développements jusqu'à sa fin. Cette vaste peinture à fresque est exécutée sur fond d'or, selon les traditions antiques, et passe pour l'une des œuvres les plus remarquables qu'ait produites l'artiste.

Les œuvres que M. Bendemann a envoyées à l'exposition de Bruxelles sont de trois natures différentes : deux *cartons*, un portrait et deux jeunes femmes.

Les cartons sont ceux d'une frise destinée à être exécutée dans le palais du roi à Dresde. L'un représente *un festin*, l'autre *une chasse;* tous les deux sont conçus dans ce style large et simple, élégant et grandiose, qui distingue les compositions du grand peintre allemand qui nous occupe. Le portrait de femme, — qui, dit-on, est celui de Mme Bendemann, — est traité avec une supériorité incontestable : dessin pur, finesse de modelé, grâce dans l'expression, délicatesse dans les tons, tout est réuni dans cette peinture charmante qui attire l'attention des connaisseurs Il est fâcheux que ce malheureux système de couleur grise, inauguré en Allemagne, soit la gamme adoptée par les hommes d'un talent aussi éminent que M. Bendemann.

M. Jules Hubner, beau-frère de M. Édouard Bendemann, est, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'un des meilleurs élèves de l'École de Dusseldorff, dirigée par Schadow. Les productions envoyées par cet artiste à notre exposition dénotent incontestablement un talent sérieux et de premier ordre. Les *cartons des vitraux de la chapelle de Vynberg* sont composés dans un sentiment parfaitement classique et monumental ; sa gravure à l'eau forte, — *Germania*, 1850, — est d'une finesse excessive, et son tableau de l'*Age d'or* nous montre le peintre sous une autre face de son talent. C'est toujours pur comme dessin, perlé comme exécution, mais malheureusement d'une facture nulle et péniblement travaillé.

Le même système de mollesse se retrouve dans les œuvres de M. Begas, de Berlin. Sa *Famille de vignerons* est sans aucun doute une œuvre charmante de forme, de sentiment et de finesse d'expression; mais la timidité du *faire* est poussée à un tel degré d'incertitude, qu'il paraîtrait quelquefois de l'impuissance, si l'on ne savait que M. Begas est une des célébrités de l'Allemagne. Son portrait de Meyerbeer, appartenant à S. M. le roi de Prusse, affiche les mêmes défauts et présente les mêmes qualités.

M. Carl Hubner, que nous croyons, sinon le frère, au moins le parent de M. Jules Hubner, se présente à nous avec deux tableaux qui ont le privilége d'attirer la foule. L'un est intitulé : *la Bienfaisance;* l'autre, *les Fiancés devant le pasteur*. Tous deux sont parfaitement conçus comme idée. Le premier est un de ces traits de charité privée, qui sont fort communs de nos jours; le second est emprunté à une scène de mœurs puisée dans l'intimité de la vie allemande. La timidité de la jeune fille qui va bientôt prononcer le *oui* fatal, la naïveté du jeune homme et l'admirable bonhomie du pasteur qui continue à fumer sa longue pipe blanche, tout en riant avec les amoureux : tout cela est conçu et rendu avec un sentiment de vérité qui fait plaisir à voir. Le dessin est d'un style naïf mais sévère en même temps, et le modelé a quelque chose de plus accentué, de plus nerveux que dans les autres productions de ses compatriotes.

Le plus populaire de tous les peintres allemands est, sans contredit, M. Hasenclever, de Dusseldorff. Son *Jobs, maître d'école*, attire la foule, comme autrefois les œuvres de M. Biard, au Louvre. On était obligé de placer un factionnaire aux deux coins de ses cadres, pour empêcher l'inextinguibilité du rire de se traduire en coups de poing, et de compromettre l'existence de ses tableaux. Ici les œuvres de M. Hasenclever ont le même privilége ; il y a foule à ne pouvoir approcher, surtout les jours où le public est librement admis. Nous ne nous amuserons pas à analyser la charmante composition de M. Hasenclever, nos lecteurs pourront en juger par eux-mêmes, puisque la planche que nous avons fait faire de ce tableau, fait partie de notre *Revue de l'exposition*.

MM. Kolher, de Dusseldorff, Phöbus-Levin, de Berlin, et Steinle, de Francfort-sur-Mein, se présentent avec des qualités supérieures dans la peinture historique.

M. Kolher a exposé un *Moïse sauvé des eaux*, qui est une œuvre charmante de style et d'exécution. Un certain

sentiment de couleur se fait jour dans cette peinture, à tel point qu'on la croirait un peu dénationalisée, si elle n'était signée de Dusseldorff; une très-belle gravure au burin de ce tableau a été faite par le graveur Felsing de Florence et éditée par le célèbre marchand d'estampes de Dusseldorff, M. Julius Buddeus. Cette belle planche figure également à notre exposition de 1851.

Un des plus beaux poëmes de Racine a fourni à M. Phöbus-Levin le sujet d'un tableau capital, intitulé : *La disgrâce d'Aman*. Ce tableau n'a qu'un tort : c'estde rappeler un peu trop la période impériale; on y retrouve même certaines reminiscences de la *Phèdre* de Guérin, ce qui prouve que l'artiste n'a pas suivi le mouvement progressif et régénérateur de la jeune Allemagne

M. Steinle nous a envoyé de Francfort deux cartons de haut style : l'un est *le Sermon sur la montagne;* l'autre représente *Moïse montrant aux Hébreux les tables de la loi.* Ce sujet a été traité par tous les grands artistes, et nous avons déjà vu que M. Schadow lui-même en a fait une composition remarquable. Celle de M. Steinle est conçue dans un excellent sentiment biblique. Les types surtout sont remarquables; ce ne sont plus ces figures banales que l'on rencontre dans la plupart des tableaux modernes, ce sont bien des types héroïques dans toute la réalité de l'expression. Dessin savant, élégance de formes, expressions variées, draperies étudiées, détails charmants : telles sont les qualités qui distinguent les deux belles compositions que M. Steinle a faites pour être exécutées d'une façon monumentale.

Par un de ces hasards dont nous ne pouvons nous expliquer les causes, l'un des meilleurs peintres de l'Allemagne, M. Ph. Veit, reste complétement ignoré parmi nous. Son nom ne figure même pas au catalogue et l'on a relégué son œuvre *au-dessus d'une porte*. Nous nous sommes enquis de ce fait inexplicable, pour savoir si c'était négligence ou oubli : on nous a répondu que ce tableau n'étant pas signé et n'ayant été accompagné d'aucune lettre d'envoi, on ne savait à qui il appartenait, ni de quel artiste il était. On nous permettra de faire observer que ce fait ne prouve pas en faveur des membres de la commission d'examen et de placement, car il n'est pas permis d'ignorer que le tableau des *deux Marie* est de M. Ph. Veit, et que M. Veit est une célébrité artistique. La gravure publiée de ce tableau aurait d'ailleurs suffi pour éclairer la commission, si elle s'était donné la peine de chercher, car elle est assez connue des amateurs et est considérée comme une œuvre de sentiment par excellence.

En effet, ce tableau a une grande tournure biblique; l'expression de ces deux femmes plongées dans la douleur, en face du tombeau du Chrit, est indéfinissable : c'est de la haute école. Les mains, les têtes sont traitées avec finesse; malheureusement la couleur est terne et l'effet est nul. Les Allemands pensent qu'ils sont assez forts, sans doute, par la pensée et par l'élévation de leur style, pour se dispenser de recourir à ces moyens violents qu'on nomme l'effet et la couleur, car toutes les peintures de leurs différentes écoles, depuis les paysagistes jusqu'aux peintres d'histoire, sont conçues dans ce sentiment plat et dans cette teinte grise, uniforme, glaciale, qui enveloppe d'un brouillard indéfinissable toutes leurs productions. Si les Allemands étaient coloristes, ils seraient peut-être aujourd'hui les premiers artistes du monde!...

ORIGINES

DE LA PEINTURE A L'HUILE.

(Suite et fin.)

—

III. — COMMENT LA PEINTURE A L'HUILE FUT INVENTÉE.

Tout le monde fait honneur de cette découverte à Jean Van Eyck le cadet. Par le fait, il fut le premier dont les ouvrages, passant les Alpes, attirèrent l'attention des peintres italiens, et ceux-ci, adaptant sa méthode au goût, aux sujets, aux dimensions qui leur étaient familiers, saluèrent avec enthousiasme le nom de l'artiste flamand.

Vasari a consacré ce jugement, et son exactitude ordinaire devait accréditer les faits présentés par lui. Nous allons néanmoins les soumettre à un examen scrupuleux.

Les Van Eyck étaient deux frères. Hubert, l'aîné des deux, naquit en 1366. Son épitaphe, que l'on peut lire sur le monument érigé à sa mémoire dans l'église Saint-Bavon, la cathédrale de Gand, établit qu'il mourut en 1426. La naissance et la mort de Jean Van Eyck avaient été assez incorrectement datées, même par Vasari, jusqu'au moment où de Bast et quelques autres écrivains (*) parvinrent à rétablir à peu près l'ordre chronologique de ces deux événements. Jean était beaucoup plus jeune que son aîné. En comparant leurs deux portraits, introduits par eux dans leur chef-d'œuvre, le contre-retable de la cathédrale gantoise, on y voit Hubert sous les traits d'un homme de soixante ans, lorsque la figure de son frère n'en accuse pas plus de trente-cinq. Enfin, celui-ci mourut en 1445 dans toute la vigueur de l'âge. Sur ce point les écrivains flamands, même Van Mander, contredisent Vasari. Il faut donc placer la naissance de Jean Van Eyck entre les années 1390 et 1395. Rapprochons ces dates de celle qu'on assigne aux premiers ouvrages exécutés avec les ressources nouvelles trouvées par les Flamands, c'est-à-dire à l'année 1410 : reculons cette date, si l'on veut, à celle que portent les plus anciens tableaux qui se soient conservés, de ceux qui furent exécutés avec ces moyens perfectionnés, c'est-à-dire à l'année 1417 (**), nous reconnaîtrons que Jean Van Eyck ne pouvait guère avoir plus de vingt ans à l'époque où l'invention qui a rendu son nom célèbre commençait à se populariser. Hubert, au contraire, à la même époque, était chef d'école, et joignait l'ascendant de l'âge à celui du talent.

On peut ajouter à cette induction si naturelle un fait bizarre qui vient la confirmer : c'est que le bras et la main droite d'Hubert étaient encore conservés au XVIe siècle, et se montraient au public près de l'église où il avait été enterré, comme pour rendre un hommage particulier à cette main puissante qui avait régénéré l'art de peindre. Enfin dans son épitaphe nous trouvons une allusion à ses connaissances chimiques, allusion fort importante pour la question qui nous occupe.

« Prenez conseil de moi, vous qui me foulez aux pieds, fait-on dire au peintre défunt; j'étais ce que vous êtes, et maintenant

(*) Pour les communications de de Bast, voir le *Messager des Sciences et des Arts*, publié à Gand, année 1824, p. 49, et le *Kunstblatt*, 1826, n° 78; il faut consulter aussi, au sujet de Van Eyck, les *Kunstreize durch England und Belgien*, du directeur Passavant; l'ouvrage du docteur Waagen, Breslau, 1822; les *Niederlandische Briefe*, de Schaase, Stuttgard et Tubingen, 1834, le livre de Hotho (*Geschichte der Deutschen und Niederlandischen Malerei*), Berlin, 1842, 1843, et enfin l'*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, par M. Alfred Michiels, ouvrage remarquable dont il n'a paru encore que trois volumes.

(**) C'est la date du plus ancien tableau à l'huile que l'on connaisse de nos jours; il est de Peter Christophsen, que Vasari appelle Pietro Crista. Peter Christophsen, ainsi que Gerard Van der Meire et probablement Justus de Gand (Giusto da Guanto, selon Vasari), avait étudié sous Hubert Van Eyck.

vous marchez sur la terre où je repose. Par là vous voyez que ni l'art ni la médecine ne m'ont profité... »

My ne halp raedt, konst, noch medicisne.

L'épitaphe de Jean ne renferme aucune indication de ce genre. La voici telle que nous la trouvons dans l'ouvrage de Van Mander (*).

Hic jacet eximiâ clarus virtute Joannes,
In quo picturæ gratia mira fuit;
Spirantes formas et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Appelles,
Arte illi inferior ac Polycratus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Quæ talem nobis eripuere virum,
Actum sit lacrimis, incommutabile fatum
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.

Maintenant l'erreur de Vasari et des autres écrivains d'Italie, en ce qui concerne la véritable origine des découvertes faites en Flandre, s'explique parfaitement. Vasari, né en 1512, ne compléta son célèbre ouvrage sur la *Vie des architectes*, *peintres et sculpteurs*, que vers l'année 1547 (**). Un siècle s'était donc écoulé depuis la mort de Jean Van Eyck, avant que l'écrivain florentin se mit à rassembler les documents relatifs à sa biographie. A qui les demanda-t-il? Sans doute à quelques peintres flamands, amenés en Italie par la réputation des artistes de ce pays, à Michel Coxcie, par exemple, qu'il déclare avoir connu vers l'année 1532, et plus tard, avant de publier sa seconde édition, à ces Allemands et Flamands qu'il remercie pour les notices qu'ils lui fournissaient sur les artistes leurs compatriotes; à Van Straet de Bruges (Stradanus), qui pendant dix ans reçut ses leçons; à Jean de Bologne, né à Douai, enfin à Lampsonius de Liége, son correspondant assidu.

Or, en dépit de l'apparence, ces autorités n'étaient pas des plus compétentes. Ainsi Lampsonius, par exemple, qui avait écrit en vers l'éloge des artistes des Pays-Bas, et qu'on devait croire très au courant de leur biographie, était tombé lui-même dans cette erreur que les dates démontrent si évidemment. Il attribuait à Jean Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile, et avait placé sous le portrait de cet artiste des vers où il le fait se vanter de cette découverte :

Ille ego qui lætos oleo de semine lini
Expresso docui princeps miscere colores, etc.

Déjà égaré par ces premiers renseignements, Vasari l'était encore bien davantage s'il consultait, à Venise, les traditions laissées par Antonello de Messine, qui fut, on le sait, l'importateur en Italie des méthodes flamandes. C'est un fait amplement démontré par le caractère même de ses ouvrages, qu'Antonello de Messine avait été l'élève de Jean Van Eyck. On a de lui un portrait, maintenant au musée de Berlin, qui doit avoir été peint dans les Pays-Bas, et dont la date, 1445, nous indique l'époque de son séjour chez les Flamands. De là, et vers l'année 1455, il se rendit à Venise, où il demeura peu de temps, et où il communiqua ses procédés à un autre peintre qui les transporta presque immédiatement à Florence (***). De Venise, Antonello revint à Messine, sa patrie, où il passa, non pas quelques mois comme le dit Vasari, mais plusieurs années. On le retrouve ensuite à Milan, où il acquit une certaine célébrité : ***Mediolani fuit quoque percelebris***, dit Maurolico (*), puis à Venise, où il peignit plusieurs tableaux, dont le plus ancien est daté de 1474. Il y mourut pour le plus tôt en 1493. Il avait à peu près trente ans à l'époque où sa bonne fortune le conduisit en Flandre, lui ménageant ainsi des droits à une renommée que ses ouvrages ne lui eussent point value.

Vasari, qui alla consulter à Venise, en 1542, toutes les personnes en état de l'éclairer, et surtout, comme il le dit lui-même, les plus vieux artistes, dut en trouver de ces derniers qui avaient pu connaître Antonello de Messine, et apprendre de lui-même tous les détails de son voyage en Flandre. On ne trouvera pas invraisemblable qu'ayant eu pour maître Jean Van Eyck, Antonello, ou trompé par celui-ci, ou ne se souciant pas d'avouer qu'il tenait de seconde main les procédés dont quelques-uns de ses compatriotes s'obstinent à lui faire honneur (**), n'ait en aucune façon mentionné les découvertes de Hubert. De là l'erreur de Vasari; de là ces histoires à moitié fabuleuses, où l'on représentait le procédé des Van Eyck comme un secret fidèlement gardé par eux, tandis qu'au contraire tous les élèves de Hubert, et notamment celui que nous avons nommé plus haut, Peter Christophsen, avaient été initiés sans réserve à la méthode de leur maître; de même qu'Antonello plus tard le fut par Jean de Bruges (Van Eyck) à cette science tombée pour ainsi dire dans le domaine public; de même que Domenico le Vénitien le fut aux procédés d'Antonello, et les transmit ensuite à cet Andrea del Castagno, bien mal inspiré quand il crut s'en assurer le monopole au moyen d'un assassinat, si tant est pourtant que cette horrible histoire soit avérée.

Ce qui donnait créance à ces idées de monopole, de mystère, etc., dut être la conduite de certains peintres flamands appelés en Italie à peu près à l'époque où Antonello revint des Flandres. Il est bien avéré que Hans Memling et Roger de Bruges, son maître, vinrent ensemble en Italie, à l'occasion du jubilé (1450). Venise et Florence avaient, dès le xve siècle, des ouvrages exécutés par Hemling. Il est encore certain que Justus de Gand travaillait à Gênes en 1451, et l'on a un contrat daté de 1465, où il s'engage à peindre un contre-retable pour une église d'Urbin (***). Or, il ne paraît pas que les uns ni les autres fussent empressés de se dessaisir, au profit d'étrangers, de ces découvertes, qu'ils regardaient sans doute comme une gloire et une richesse nationales. On est d'autant plus porté à leur attribuer cette manière de penser et d'agir, qu'en définitive on ne peut trouver aucun indice des enseignements que, bien avant Antonello, ils auraient pu communiquer aux artistes italiens; au contraire, nous avons ce fait significatif, que bien que Justus de Gand eût résidé plusieurs années à Urbin, et composé là plusieurs tableaux à l'huile, les peintres de cette ville, et entre autres Giovanni Santi, le père de Raphaël, n'en continuèrent pas moins à peindre en détrempe, et cela sans doute parce que l'étranger n'avait point voulu les initier à ses méthodes.

Du reste, pour bien comprendre certains passages ambigus que tout le monde a pu remarquer dans les récits de Vasari, et surtout pour bien déterminer la part de gloire qui revient à l'un ou à l'autre des frères Van Eyck, il n'est pas inutile de savoir en quoi consistaient les progrès que fit, grâce à eux, la peinture à l'huile. Ce sera la dernière des questions que nous voulons traiter aujourd'hui.

IV. — EN QUOI CONSISTAIENT LES PROCÉDÉS DES VAN EYCK.

Poussé, comme beaucoup d'autres historiens, par le désir de rehausser l'importance des faits qu'il expose et de les rendre aussi

(*) *Schilder-Boeck*, p. 202.

(**) La première édition est de 1550.

(***) Lanzi suppose que la peinture à l'huile parut en Italie vers l'année 1450; mais il n'y a aucune preuve que des peintres italiens aient employé les procédés flamands avant l'année 1455. C'est après cette année, et avant 1460, que Florence fit exécuter les premiers travaux de ce genre.

(*) *Histor. Sican.* citée par Hackert, *Memorie de pittori Messinesi*. Voir du reste les *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antoni, pittore Messinese*, compilate dal cavaliere Tommaso Puccini. Firenze. 1809.

(**) Entre autres Sansovino.

(***) Passavant. *Rafael von Urbino*. vol. I. p. 429.

intéressants que possible, Vasari a surfait quelque peu et l'insuffisance du procédé usité avant la découverte des Flamands, et la grandeur de cette découverte.

Selon lui, les artistes de tous les pays, mécontents des obstacles matériels que leur offrait la peinture en détrempe, et des lacunes qu'elle laissait dans leurs compositions, sentaient le prix d'une méthode qui leur permettrait de mieux fondre leurs couleurs et les affranchirait de ces hachures au pinceau, indispensables en ce temps-là pour l'union des teintes. Beaucoup d'entre eux (*) avaient essayé divers expédients ingénieux pour briser ces entraves matérielles, mais ils n'y étaient parvenus ni en se servant de vernis liquide, ni en mêlant d'autres substances colorantes aux véhicules ordinaires de la peinture en détrempe (**). Ce qui leur eût toujours manqué, eussent-ils atteint le but immédiat de leurs recherches, aurait été de donner aux peintures sur bois la solidité, la durée des fresques; de les rendre inaccessibles à l'humidité, en telle sorte qu'on pût les soumettre sans inconvénient au lavage dont elles pouvaient avoir besoin; en telle sorte, aussi, qu'un choc accidentel ne les exposât pas à d'irréparables dommages.

« Ce fut alors, continue l'historien, que Jean de Bruges, exerçant son art dans les Flandres, où son talent lui avait mérité beaucoup d'estime, se mit à essayer divers genres de couleurs, et s'étant fort adonné à l'*alchimie* (c'est la chimie qu'il faut entendre), il prépara des huiles pour la composition des vernis et d'autres mélanges. Une fois, entre autres, ayant terminé une peinture sur panneau qui lui avait coûté beaucoup de peines, il la vernit et la mit sécher au soleil, selon l'usage généralement adopté. Mais, soit que la chaleur fût excessive, ou que les compartiments du panneau fussent mal ajustés, ou que le bois n'eût pas été assez sec, il se déjoignit, laissant d'énormes fissures. Ce que voyant Jean de Bruges, il résolut de trouver quelque expédient qui prévint un accident pareil; et n'étant pas moins mécontent du vernis que de la peinture en détrempe, il chercha les moyens de composer une espèce de vernis qui sècherait à l'ombre, par où on échapperait à la nécessité d'exposer les tableaux au soleil. Après avoir expérimenté plusieurs substances, tantôt pures, tantôt mélangées, il découvrit enfin que l'huile de graine de lin et l'huile de noix, parmi toutes celles qu'il avait tour à tour essayées, étaient celles qui séchaient le plus aisément. Aussi, en les faisant bouillir avec d'autres substances trouvées par lui, il en fit le vernis qu'il désirait, que tous les peintres du monde désiraient depuis si longtemps (***). Expérience faite de plusieurs autres choses, il vit que le mélange des couleurs avec ces espèces d'huiles leur donnait une très-grande consistance, laquelle, une fois la peinture séchée, demeurait à l'épreuve de l'humidité. Il vit encore que ce véhicule allumait (*accendeva*) les couleurs à tel point qu'il leur donnait, sans vernis, un éclat à elles inhérent. Et ce qui lui parut le plus admirable, c'est que ce mélange permettait, infiniment mieux que la détrempe, l'alliance des couleurs...

« L'invention de Jean de Bruges acquit promptement une renommée qui se répandit non pas seulement en Flandre, mais par toute l'Italie; et les artistes conçurent la plus vive curiosité de savoir par quels moyens il rendait ses productions si parfaites... Leur émulation devint d'autant plus vive que pendant un temps il ne souffrit que personne le vit travailler, et ne voulut révéler à qui que ce fût son secret (****). »

Tout dans ce récit est combiné pour frapper l'attention, et concourt à l'effet que Vasari semble avoir été jaloux de produire. Par malheur cette exposition simple et dramatique est de nature à populariser des idées assez inexactes. Ainsi, on est tenté de croire, après avoir lu la *Vie d'Antonello de Messine*, où nous avons pris les passages ci-dessus, que Van Eyck arriva du premier coup à réaliser dans toute leur étendue les vœux de tous les peintres du monde; que ses procédés, immédiatement adoptés, changèrent les conditions de l'art, et qu'ils furent le dernier mot des perfectionnements apportés aux ressources matérielles de la peinture.

Rien de plus erroné que ces notions, rien de mieux démenti par les faits. Longtemps avant le voyage que Vasari fit à Venise, peut-être même avant la mort d'Antonello, les grands artistes qui fondèrent l'école vénitienne avaient repris en sous-œuvre les méthodes des Van Eyck et leur avaient fait subir d'importantes modifications. Jusque-là, jusqu'à ce qu'ils eussent complété le travail des Flamands, et considérablement augmenté la somme des connaissances que ceux-ci avaient eu le mérite de mettre en vogue, les procédés anciens, beaucoup moins dédaignés que Vasari ne veut bien le dire, conservèrent tous les droits d'une longue habitude. Plutôt estimés des amateurs, et surtout à cause de leur rareté, que des peintres eux-mêmes, les tableaux flamands qui circulaient en Italie du vivant même de Jean Van Eyck (*) n'avaient que la valeur de curiosités nouvelles, et la peinture en détrempe continuait à y être pratiquée par beaucoup d'artistes, qui n'admettaient pas la peinture à l'huile pour les ouvrages de grande dimension. Le grand nombre ne se laissa convertir que très-graduellement, après que les méthodes nouvelles, en germe chez les Van Eyck, eurent fleuri et porté leurs fruits sous le ciel italien.

Voyez plutôt ce que pensait des Flamands au XVIe siècle le sublime Michel-Ange. La marquise de Pescara (Vittoria Colonna) lui disait qu'elle trouvait les tableaux flamands traités avec un sentiment bien autrement religieux que les ouvrages des Italiens. Il lui répond en ces termes :

« La peinture flamande plaira généralement à tout dévot plus qu'aucune d'Italie .. En Flandre, on peint de préférence pour tromper la vue extérieure, ou des objets dont nous ne puissions dire du mal, tels que des saints ou des prophètes. D'ordinaire ce sont des chiffons, des champs très-verts entourés d'arbres, des rivières et des ponts, ce que l'on appelle *paysages*, et beaucoup de figures par-ci par-là; quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de symétrie, point de proportion, nul soin dans le choix, nulle grandeur... Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise; mais elle veut rendre avec perfection tant de choses dont une seule suffiirat par son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante... La bonne peinture est noble et dévote par elle-même; car, chez les sages, rien n'élève l'âme et ne la porte à la piété comme la difficulté de la perfection, etc. (**). »

Ce n'est point là le langage d'un homme qui se sentirait sous le double poids de la reconnaissance et d'une objection capitale; d'un homme à qui on aurait pu reprocher l'oubli où il aurait mis l'immense service rendu aux arts en général par les inven-

(*) Il nomme Alesso Baldovinetti, Pessello, et d'autres encore.

(**) Ne usando vernice liquida o altra sorte di colori mescolati nelle tempere.

(***) Questi dunque, bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice che egli anzi tuttl i pittori del mondo havevano lungamente desiderato.

(****) Nous avons déjà vu ce qu'il faut penser de cette assertion de Vasari. Gerard Van der Meire, un des élèves de Hubert Van Eyck, était si complétement initié aux procédés de son maître, qu'il exécuta une partie du contre-retable de Gand (*Kunstblatt*, 1826, n° 81, 1833, n°s 82-85). De Bast cite aussi plusieurs contrats datés de 1419 et 1434 (Jean Van Eyck était alors très-jeune), où plusieurs artistes s'engagent, soit à exécuter, soit à réparer des tableaux aavec de bonnes couleurs *à l'huile.* » (*Ib.* 1826, n° 81; 1843, n° 55.)

(*) Le *Saint Jerôme* de Van Eyck, propriété des Médicis; *le Bain* (1436), que possédait le cardinal Ottaviano degl'Ottaviani, et qui passa dans la collection du duc d'Urbin; le triptyque de la chapelle Portinari, dans Sainte-Marie Nouvelle, à Florence, ouvrage de Hugo Van der Goes; vingt autres compositions de Memling, de Roger de Bruges, de Justus de Gand, etc.

(**) Voir, dans *Les Arts en Portugal*, par le comte A Raczynski, Paris, 1846, les extraits d'un manuscrit de François de Hollande. Ce qu'ils renferment de plus curieux est le souvenir de plusieurs conversations auxquelles cet artiste avait pris part durant son séjour à Rome. François de Hollande naquit à Lisbonne, où son père, Antoine, était venu se fixer. Il y fut très-employé par le roi Jean III, de l'année 1521 à l'année 1557.

tions des Flamands. De fait, ceux-ci étaient vis-à-vis de l'Italie, non sur le pied de bienfaiteurs, mais sur celui d'émules généreux. Profitant des progrès faits avant les Van Eyck sur cette terre classique de la peinture, ils profitaient encore des perfectionnements apportés depuis aux procédés imaginés par leurs compatriotes. Il y avait là un simple échange, une réciprocité de services qui n'imposait ni aux uns ni aux autres un trop lourd fardeau de gratitude.

En somme, qu'avaient découvert les Van Eyck? D'abord trouvant imparfait le vernis dont on se servait pour recouvrir les tableaux en détrempe, ils s'étudient à l'améliorer (*). Ce vernis, même perfectionné, ne séchait pas à l'ombre; d'où l'accident du panneau fendu. Averti par cet accident, Jean Van Eyck, ou plutôt son frère Hubert, se donne pour mission de trouver l'huile la plus siccative. Il s'arrête à l'huile de graine de lin et à l'huile de noix, sans trop préférer l'une à l'autre, si ce n'est peut-être, dans certains cas, la dernière, à cause de sa limpidité, de sa couleur légère. Car, ne l'oublions pas, en même temps qu'on s'étudiait à rendre le vernis susceptible de sécher promptement, on voulait le rendre aussi incolore que possible. On devait d'autant plus lui demander cette dernière qualité, qu'on ne pouvait plus compter sur l'action du soleil pour dépouiller et blanchir ce revêtement extérieur des tableaux. La difficulté n'était pas tout entière à rendre le vernis siccatif : on y serait parvenu en le laissant bouillir plus longtemps. Mais cette opération prolongée l'épaississait, le rendait plus foncé; c'est ce qu'il fallait éviter. C'est ce que Van Eyck sut obtenir en y mêlant d'autres ingrédients, pour parler comme Vasari.

Quels étaient-ils? D'abord et nécessairement un dessiccatif, puisqu'il fallait parer aux inconvénients d'une cuisson trop prolongée. En second lieu (l'aspect actuel des peintures de Van Eyck en a fait juger ainsi aux hommes les plus compétents) il employa une résine très-solide. Cette résine, d'après les habitudes de ce temps-là, devait être l'ambre ou le copal (**), et les premiers efforts de Van Eyck aboutirent à perfectionner les moyens par lesquels on obtenait la dissolution de ces deux substances dans l'huile qui faisait la base du vernis; et cela de manière à se procurer un amalgame plus léger, plus transparent, de couleur plus claire.

N'oublions pas qu'au début de ses recherches, Van Eyck songeait seulement à se procurer pour des tableaux en détrempe un vernis possédant des qualités spéciales, exempt de défauts particuliers. Le progrès ultérieur consiste à mêler ce vernis aux couleurs elles-mêmes. C'est ici que les explications de Vasari sont particulièrement ambiguës. On dirait qu'il cherche à concilier deux faits très-distincts : la connaissance qu'il avait, sans nul doute, de la méthode suivie par Van Eyck et les Flamands, puis, avec les perfectionnements que cette méthode avait subis depuis son origine, les vues de ceux qui voulaient absolument attribuer à Van Eyck l'invention littérale des huiles siccatives et de la peinture à l'huile. Grand embarras pour le biographe, auquel vient alors en aide la vague incertitude des expressions. On peut relire plus haut le passage que nous avons voulu citer textuellement, et l'on verra qu'il est très-difficile de savoir si le mélange des couleurs nous est donné comme s'opérant avec les deux huiles de lin et de noix, sans altérations préalables, ou lorsqu'elles ont été « bouillies avec d'autres mélanges, » de manière à former le vernis « désiré longtemps par tous les peintres. »

Cependant nous arriverons à préciser le sens de ce passage si nous établissons ce que Vasari n'a pas pu vouloir lui faire dire. Il parle de la « *vernice liquida* » comme ayant été employée par les peintres italiens qui voulaient remédier aux défauts de la peinture en détrempe, avant que la méthode flamande de peinture à l'huile eût pénétré en Italie. Comme peintre, il ne pouvait ignorer ce que savaient d'autres écrivains de son temps, Cardan, par exemple, et Matthioli, savoir, que le « vernis liquide, » depuis longtemps employé à revêtir les peintures en détrempe, était composé en grande partie d'huile de graine de lin. Dans la vie d'*Agnolo Gaddi*, il dit lui-même que Cennini enseignait l'emploi des couleurs à l'huile, pour divers objets, « mais non pour les figures. » Il est donc impossible de supposer que Vasari, sachant ce qu'il savait, ait prétendu attribuer à Van Eyck, soit l'invention de l'huile de lin, soit le mélange de cette huile avec des couleurs.

Le texte, d'ailleurs, scruté de près, n'admet pas cette interprétation. Vasari établit que les couleurs, mêlées avec le véhicule, quel qu'il fût, dont Van Eyck se servait, étaient à l'épreuve de l'eau. Ceci ne saurait se dire de toutes les couleurs mêlées avec de l'huile pure, ainsi que le savent fort bien ceux qui se sont occupés de ces matières. Léonard de Vinci et l'Espagnol Palomino (*) nous donnent des exemples de substances colorantes, appliquées avec de l'huile, mais qui peuvent, une fois séchées, s'enlever par un simple lavage. Enfin, et nous n'insisterons pas autrement sur cette démonstration, Vasari explique plus loin que le mélange des couleurs avec le *medium* employé par Van Eyck suffisait pour leur donner un tel éclat, qu'elles pouvaient ensuite se passer de vernis. Ceci non plus ne saurait se dire des huiles simples, à moins qu'on ne les épaissit au point de les rendre tout à fait incompatibles avec une certaine précision, un certain fini d'exécution.

C'était donc un mélange, et sans doute un mélange oléo-résineux, c'était probablement le vernis même inventé par lui, dans lequel Van Eyck amalgamait ses couleurs. Baldinucci nous paraît l'avoir compris ainsi. Cennini avait déjà dit que le vernis liquide mêlé aux couleurs était « la plus forte détrempe qui soit au monde (**). Baldinucci, dont l'autorité, comme interprète de Vasari, ne peut être douteuse, paraphrase ainsi le passage que nous citions plus haut :

« Van Eyck essaya et réessaya plusieurs huiles, résines et autres substances, tant naturelles qu'artificielles; il finit par s'assurer que l'huile de graine de lin et l'huile de noix séchaient plus promptement que toutes autres. Ce furent celles qu'il choisit pour y faire bouillir d'autres substances, jusqu'à ce qu'il eût inventé cette belle et utile méthode, résistant à l'eau et à tous les chocs, qui rend les couleurs plus vives, etc.

Baldinucci semble donc avoir compris que Van Eyck mêlait au vernis siccatif, et non pas à l'huile pure, les couleurs dont il se servait.

Pour bien comprendre qu'il en pût être ainsi, et pour lever les difficultés que cette interprétation présente à l'esprit, il est à remarquer qu'en supposant tel le procédé de Van Eyck, la plupart des couleurs devraient être d'abord broyées dans l'huile simple (sans ingrédients résineux), le vernis oléo-résineux s'ajoutant ensuite, et séparément, à chaque couleur. Ceci implique un perfectionnement du vernis, grâce auquel il devient à peu près incolore; et ce perfectionnement, il n'est pas probable qu'on l'eût obtenu du premier coup. Aussi remarque-t-on que les tableaux d'Hubert Van Eyck et de ses élèves ont une teinte générale beaucoup plus foncée que celle des tableaux que Jean de Bruges composa dans la suite. Cette observation vient à l'appui de l'interprétation proposée.

M. Eastlake ne s'y range point à la légère, et plusieurs chapitres sont par lui consacrés à rechercher quels devaient être l'ingrédient résineux, la substance siccative, celle qui servait aux dilutions, et aussi les divers modes de préparer et de purifier les

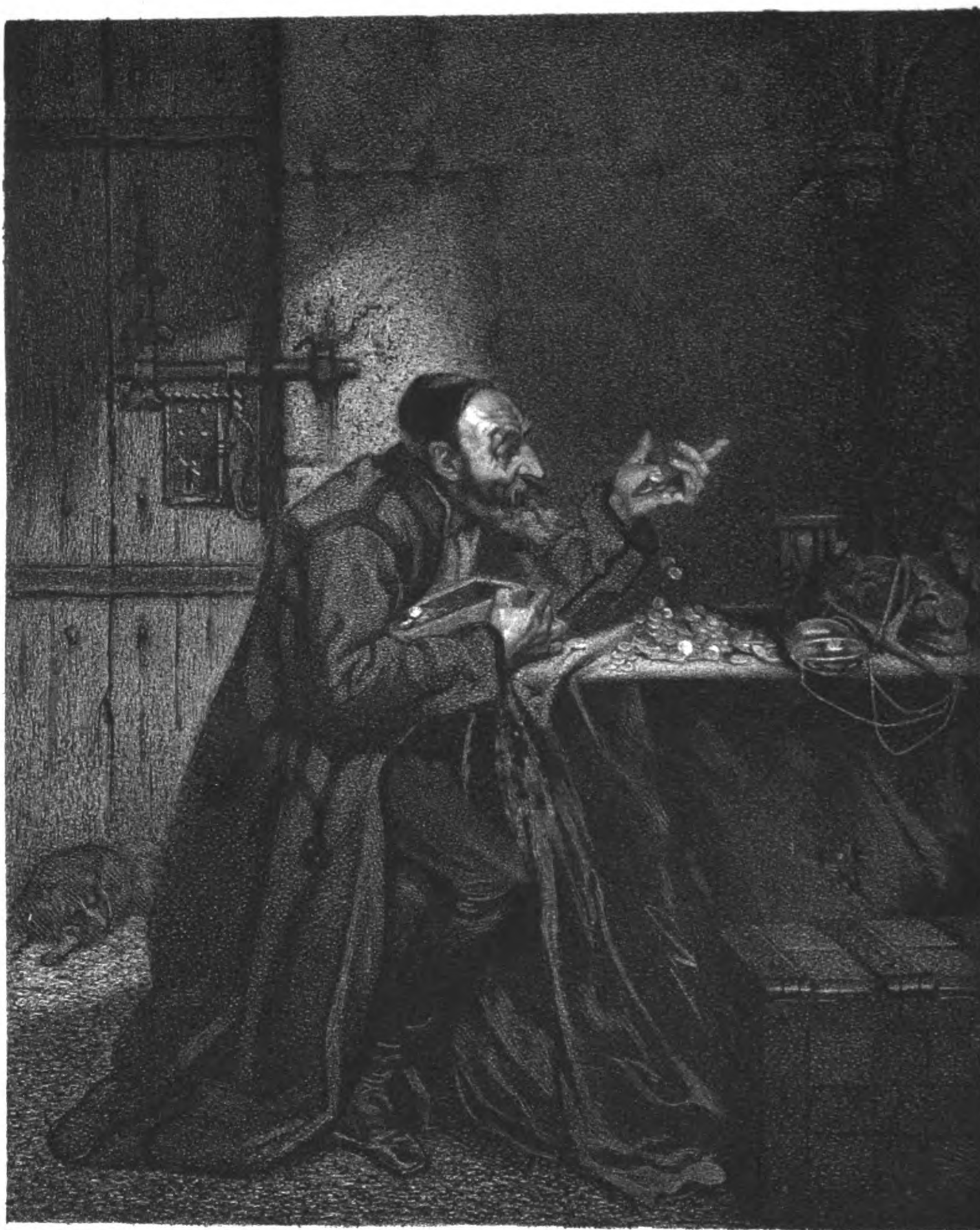
(*) Baldinucci le dit expressément dans ses *Notizie de' Professori*, vol. V. p 94. Peut-être s'appuyait-il sur les assertions de Pacheco, *Arte de pintura*. p 370.

(**) Le vernis doit son nom à la première de ces substances. L'ancien mot grec *Électron* était devenu chez les Grecs *Bereniké*; puis le *Béta* se changeant en *Epsilon* et postérieurement en *Gamma*, les traducteurs du moyen âge écrivaient *veronice, revenice, vernice*.

(*) Le premier, dans son *Trattato*, édition de Rome, 1817, p. 124; le second, dans *El Museo pictorico*, etc., en Madrid, 17-15-1724, l. V, c. IV.

(**) Vernice liquida... la quale è più forte tempera que sia — *Trattato*, c. CLXI.

SALON DE 1851.



Alf Stevens pinx^t — Imp. [illegible] — [illegible]cken lith.

L'AMOUR DE L'OR.

huiles, selon la méthode des Van Eyck. Ce sont là des détails d'un ordre trop technique pour trouver place dans l'aperçu général que nous voulions donner de la découverte attribuée aux artistes flamands.

Nous insisterons sur ce point essentiel que ce ne fut point là une transition complète et définitive. Les peintres flamands ou hollandais, qui passaient les Alpes en très-grand nombre, importèrent fréquemment des méthodes italiennes qu'ils combinaient avec les leurs. Ces dernières avaient obtenu crédit, grâce au talent personnel de van Eyck. L'excellence des grands peintres italiens servit de même à faire accepter les pocédés matériels qui leur étaient propres *. On ne peut douter aujourd'hui que, sous certains rapports, cette dernière influence eut des résultats regrettables; car, en définitive, la conservation des peintures des Van Eyck, supérieure à celle de la plupart des tableaux composés postérieurement, prouve qu'ils avaient combiné d'une manière admirable les substances les plus appropriées aux diverses nécessités de l'art de peindre. Ils eurent de plus le mérite de deviner tout le parti qu'on pouvait tirer de la méthode nouvelle, soit pour éviter les hachures qui déshonoraient la peinture en détrempe, soit pour obtenir ces effets, jusque-là inconnus, d'une lumière intérieure, filtrant à travers les couches de couleurs superposées. Quand à leur science de perspective, supérieure à celle de Pietro della Francesca, de Paolo Uccello et des autres Italiens du même temps, elle ajouta, sans doute, beaucoup aux ressources de la peinture; mais nous nous abstiendrons d'en parler, voulant resteindre nos remarques actuelles à l'étude des procédés purement matériels. Notre but est atteint si nos lecteurs se sont fait une juste idée de l'état où les Van Eyck trouvèrent la peinture, des innovations qu'ils essayèrent, des secours que leur fournissait le passé, des perfectionnements qu'ils léguèrent à l'avenir. Si M. Eastlake, publiant un jour la seconde partie de son curieux travail, nous apprend en quoi consistèrent les modifications successives apportées par les Italiens aux méthodes d'origine flamande, nous profiterons avec empressement cette occasion pour ajouter encore un chapitre à l'histoire des arts modernes **.

O. N. *(Materials for a history of oil painting.)*

LES MUSÉES DU LOUVRE.

DEPUIS LE 21 FÉVRIER 1848.

Le 24 février, le Musée du Louvre, situé à quelques pas du palais des Tuileries mis à sac, courut des dangers auxquels il n'a échappé que par miracle. Dès le lendemain du départ de la famille royale, — et à peine M. de Lamartine s'était-il consolé de n'avoir jamais pu être ministre royaliste, en se faisant presque dictateur républicain, — que l'armée insurrectionnelle bivouaquant dans les cours, dans les chantiers qui avoisinaient nos collections de beaux-arts, fit irruption dans les salles mêmes. Les appartements du Roi étant envahis, on n'eut qu'à ouvrir les portes de communication qui liaient, en face du Pont-Royal, la demeure de la souveraine déposée à celle des immuables souverains de l'art, et la foule armée, animée, mal famée et affamée put courir et bondir à son gré en toutes ces salles, frôlant les toiles précieuses du contact de ses fusils alarmants, et de ses sabres brandis.

M. Ledru-Rollin qui, logique ou non en politique, aime sérieusement les arts, connut le danger que couraient nos chefs-d'œuvre parmi lesquels des blouses furieuses cherchaient les manteaux des rois, pour les mettre en morceaux, sans se soucier de Rubens, de Lebrun ou de Velasquez. M. Jeanron, peintre de talent, républicain de la veille, et homme d'une energie connue, fut sur le champ choisi, pour sauvegarder nos collections; le 25 même, il prenait possession des musées, comme directeur provisoire, avec pleins pouvoirs pour parer à toutes les dangereuses éventualités; plus tard il reçut le titre de directeur général définitif.

En quelques heures les choses changèrent de face. La foule retourna aux Tuileries y compléter son installation, et les galeries du Louvre devinrent brusquement une sorte d'entrepôt, où s'entassèrent les objets précieux que les mains fidèles purent arracher au saccage voisin. Placés sous les scellés, ces objets purent plus tard être restitués aux ayant droit. La statue du duc d'Orléans, menacée par les ravageurs, échappa aux mutilations par la promesse que fit le nouveau directeur de l'enlever pendant la nuit du soc de la cour du Louvre, opération incroyable, qui fut pourtant exécutée, au grand étonnement des barricadeurs qui revinrent le lendemain. La mairie du quatrième arrondissement, l'un des plus populeux de Paris (quartier des halles) qui siégeait précédemment dans un étroit local, augmenta les embarras de la situation, en se faisant autoriser à prendre possession de tout le rez-de-chaussée du Louvre, pour les diverses élections, les réunions de la garde nationale, les clubs, les ateliers nationaux et toutes les turbulences de ces jours fiévreux. Ajoutez que 1,800 femmes furent parquées, peut-on dire dans les salles supérieures, où, à défaut d'armes, elles apportaient mille cris, et un désordre effroyable.

M. Jeanron, fort alarmé pour les précieuses collections confiées à sa garde, s'empressa de faire blinder toutes les statues à la hauteur de cinq pieds du sol, et sans avoir pu réussir à en obtenir l'ordre, il fit démolir l'abominable couloir de bois appliqué aux galeries, et qui avait été plusieurs fois menacé d'incendie.

Or, il est bon de noter qu'en outre de cette confusion violemment venue du dehors, le Louvre était déjà depuis quelques semaines encombré, obstrué par cinq mille œuvres d'art, dont la moitié seulement devait, selon l'ordinaire et par voie d'élimination de la part du jury, constituer l'exposition annuelle de peinture, annoncée pour le 15 mars.

Dans ces jours de crise, le travail d'un paisible jury d'art était impossible. Le nouveau directeur prit sur lui une détermination hardie. Il résolut d'exposer tout ce qui avait été envoyé, et d'y procéder sans retard. Une foule de gens qui eussent pu faire plus mal, furent occupés à ce travail qui réalisait largement, trop largement peut-être la pensée républicaine, et les barricades n'étaient pas encore toutes démolies, que M. Jeanron ouvrit au public étonné, les salles de la nouvelle exposition de nos beaux-arts. Au public, dis-je, étonné de deux choses: de voir renversé le principe des exclusions; — de voir aussi, pour la première fois, la sculpture mêlée aux tableaux. Ce système a été trouvé bon, les artistes en ont demandé l'adoption, et depuis aux Tuileries, au Palais-Royal, nous avons vu les œuvres de la forme se détacher au milieu de la couleur. — Mais on est revenu au jury. Il est vrai que M. Courbet n'a pas été empèché!

Cette première exposition révolutionnaire avait admis 5,000 numéros, au lieu de 2,000 environ, des expositions précédentes. Mais il faut dire que, dès l'ouverture, les choses ridicules en disparurent, par l'initiative même des artistes qui venaient le demander, quelques uns tout en pleurs. Elle se prolongea plus que de coutume, à cause de la prochaine réunion de l'Assemblée constituante. Lorsqu'on y dut mettre fin, l'encombrement persista, à cause de la gène d'un très-grand nombre d'artistes qui ne purent retirer leurs ouvrages non vendus, comme on pense bien, et trop encombrants pour des existences bouleversées. Beaucoup d'artistes, bien embarrassés de loger leurs personnes n'eussent su où loger leurs ouvrages. Il paraît que ces tableaux délaissés, les statues, et aussi les objets sauvés, ou les débris provenant du Palais-Royal, des Tuileries ou de Neuilly, formaient un tout équivalent au moins au matériel d'une exposition ordinaire. Or, les affaires de Juin, les premiers temps de l'état de siége, les nombreux, embarras qu'éprouvait l'administration, tout conspira de nouveau contre la sécurité des Musées, et des régiments entiers envahirent les salles, y établissant leurs bivouacs et leurs ambulances, au milieu des alertes continuelles. Ce fut pourtant au

(*) Cette réaction italienne commença de bonne heure; suivant Guicciardini (Luigi), Schoreel avait déjà introduit à Anvers quelques-unes des méthodes italiennes.

(**) On trouvera dans l'ouvrage de M. A. Michiels déjà cité, les détails les plus complets sur la biographie et les travaux des frères Van Eyck.

milieu de cet encombrement, de ces difficultés matérielles et morales, que commença la réalisation de l'excellent plan de réorganisation qui vient de s'achever aujourd'hui. Cette idée de M. Jeanron, —plus heureuse, croyons-nous, que son système d'hospitalité générale à toute œuvre quelconque présentée par n'importe qui, — était appelée à régénérer notre Musée, et, républicaine ou non, elle a été acceptée par le gouvernement et par ceux qui ont été chargés d'en recueillir en partie les honneurs. En quelques mois, les trois grandes écoles de peinture furent classées méthodiquement, chronologiquement dans la galerie. Le grand salon fut réservé, comme celui qu'à Florence on appelle la *Tribune*, à l'élite des œuvres.

Cette innovation était hardie. Nous devons même dire que le corps entier des artistes lui était peu favorable. Mais dans la pensée du directeur véritablement révolutionnaire du Louvre, elle impliquait l'expulsion des expositions annuelles des salles de nos musées. L'école davidienne particulièrement (l'Institut en masse) se montrait fort animé contre cette classification nouvelle qui devait exclure de ce grand salon érigé en lieu d'honneur, ses toiles magistrales, ses œuvres favorites, destinées à prendre place plus tard dans la réorganisation de la galerie française s'ouvrant à l'époque de Louis XIV. La direction des beaux-arts, alarmée par les réclamations de l'Institut, voulut nommer une commission qui examinât la question. Mais M. Jeanron exhiba des pleins pouvoirs reçus alors que le gouvernement était occupé de bien autre chose, et il s'en teint énergiquement à la lettre. On discutait, on réclamait encore... Lorsque les salles réorganisées furent brusquement ouvertes ! M. Jeanron avait joué sa place : l'approbation publique domina toutes les objections des coteries, le coup d'État artistique triomphait.

(La suite à un prochain numéro.)

UN OTTO VENIUS.

C'était au mois de mai de l'année dernière. Les rayons douteux du crépuscule du soir commençaient à se glisser à travers les vitraux de la collégiale de St-Martin, cet édifice à la voûte élancée, spacieuse et hardie... Le silence n'y était plus interrompu que par les pas graves du sacristain terminant sa besogne. Déjà même celui-ci se retirait, lorsque tout à coup la commotion l'arrêta. Un grand bruit venait de se faire entendre, comme celui d'un corps lourd et inerte, tombant en se brisant sur les dalles.

Qu'était-il arrivé? Hélas! un superbe *Otto Venius* peint sur bois de chêne, qu'on avait déplacé depuis quelque temps, venait de faire une chute de 4 à 5 mètres de hauteur. Les cinq planches épaisses de 15 millimètres, qui le formaient, étaient là, disjointes et gisantes éparses. A cette vue le sacristain resta comme frappé d'un coup de foudre. C'est qu'une demi-heure auparavant il avait dit l'Angelus tout juste à l'endroit où la masse était tombée. On comprend son effroi.

Par bonheur le mal n'était pas irréparable ; les planches étaient tout simplement disjointes, à l'exception d'un petit fragment volé en éclats. Un autre bonheur, c'est qu'alors se trouvait à Alost un homme très-capable de réparer le tout, M. Étienne Leroy. Les restaurations qu'il y faisait subir à un beau tableau de Crayer et au chef-d'œuvre du prince des peintres flamands, la fameuse toile de St-Roch secourant les pestiférés, restaurations qui depuis se sont achevées à la satisfaction de tous, donnaient aux membres de la fabrique de l'église une pleine confiance. M. Leroy a justifié l'attente. Les planches ont été si bien rajustées, le fragment si bien remis en place, le coloris si bien relevé, pour ainsi dire sans pinceau, que nous avons peine à en croire nos yeux. La dernière main n'y est pas encore mise ; mais peu s'en faut. Alors le public sera satisfait de voir qu'une belle et grande composition du maître de Rubens nous est conservée.

Mais quel est cet *Otto Venius* dont vous parlez? dira-t-on.

En voici la description exacte, faite après une étude minutieuse et sous notre propre inspiration.

Le tableau représente l'*Adoration des Bergers*. Il a 1 mètre 72 centimètres de largeur sur 1 mètre 40 centimètres de hauteur dans sa partie la plus élevée; c'est-à-dire dans le milieu, dont le sommet est de forme ovale (84 centimètres de haut et 44 centimètres de large). Cette forme bizarre fait supposer qu'il a servi d'encadrement à quelque vieil autel qui n'existe plus.

La scène est double : l'ange ayant annoncé à des bergers la naissance du Christ et l'annonçant à d'autres, voilà le sujet.

L'angle supérieur du côté gauche, sur un espace d'environ 70 centimètres carrés, offre la perspective de la ville de Bethléhem, resserée entre deux hautes montagnes. Celle de l'avant-scène est couverte de verdure, d'une cabane, d'un troupeau et de deux pasteurs. Un ange descendant du ciel sur des nuages lumineux leur annonce la naissance du Sauveur.

Tout le reste est occupé par des personnages de grandeur naturelle. Ils sont au nombre de *vingt* avec deux animaux, un bœuf et un âne. Le premier, dont on n'aperçoit que la tête, semble exprimer par le mugissement et la vivacité de ses yeux un sentiment de surprise et de joie. Le second y apparaît comme un modèle d'humilité. Il porte le bât sur le dos comme si l'heure de la fuite en Égypte allait sonner.

L'Enfant-Jésus est couché sur un coussin improvisé. Devant lui sont trois esprits célestes, un genou en terre et chantant des louanges. En face se trouve la Vierge Marie, debout, les mains jointes et les yeux se reposent avec délices sur son divin fils. Elle paraît absorbée dans la contemplation et le concert des anges. Sa figure est pâle, mais admirable d'expression. A sa droite se tient saint Joseph, sous les traits d'un mâle vieillard, à la tête chauve, à la barbe grise, au visage calme et rassurant. Il est bien là le gardien et le père nourricier du fils de Dieu. Il est également debout, dominant tout le groupe, tenant les mains appuyées sur un bâton de voyage et veillant sur l'enfant et la mère. Autour de la sainte famille se groupent des bergers dans des positions différentes : les uns adorent le Rédempteur, d'autres se communiquent leurs sentiments, tous présentent des types profondément étudiés.

Ce qui frappe dans cette belle peinture, bien digne de figurer à côté de nos Rubens, Crayer, Janssens et Van Cleef dans notre collégiale, avec ses vingt-deux autels, dont trois en marbre blanc de Carare; ce qui frappe, c'est l'éclat des couleurs déjà si vieilles, et pourtant si vives encore; c'est la beauté du dessin, c'est la vigueur de l'expression, en général, et, nous ne craignons pas de le dire, la perfection dont plus d'une figure porte le sceau. En un mot, c'est l'œuvre du grand *Otto Venius* ou *Van Teen*, dans toute la force du terme.

AU SCULPTEUR LOUIS JEHOTTE,

Auteur de la statue représentant *Caïn après le meurtre d'Abel.*

Autrefois, mon ami, quand ces maîtres sublimes
(Dont les têtes portaient, comme les hautes cimes,
Sommets du genre humain, un rayon lumineux),
Au soleil de leur siècle étalaient leurs pensées,
On voyait sur leurs pas les villes empressées
Se disputer leur gloire et s'admirer en eux.

Mais ces temps ne sont plus. Athène est morte et Rome.
Le vieux laurier d'Homère a perdu son arome.
L'idéal a vidé son radieux écrin.
Le nom de Raphaël est éteint dans la foule.
Michel-Ange en mourant a brisé le grand moule
D'où ses dieux jaillissaient faits de marbre ou d'airain.

Du poëte divin, du peintre aux belles toiles,
Du sculpteur inspiré, de toutes ces étoiles
La splendeur rayonnante à notre ciel décroît.
Nous entrons chaque jour plus avant dans la prose,
Et nous cherchons en vain s'il paraît quelque chose
A l'horizon du beau, chaque jour plus étroit.

Mais, si l'art s'amoindrit, si la foi n'a plus d'ailes,
Nous du moins, mon ami, demeurons-lui fidèles.
Ne cessons d'éclairer nos pas de son flambeau.
Dans ses temples déserts, que le vulgaire insulte,
Elle garde toujours debout pour notre culte,
Si ce n'est quelque autel, au moins quelque tombeau.

Aussi faisons toujours notre œuvre en conscience,
Moi qui glane ma gerbe au champ de la science
Ou répète en mes vers ce que chante mon cœur,
Toi qui donnes au bronze et la vie et la forme
Ou tailles ta pensée en quelque marbre énorme,
Moi l'ouvrier obscur, toi l'artiste vainqueur.

A. Van Hasselt.

24 août 1851.

Nouvelles des arts et de la littérature.

Un de nos artistes est revenu, il y a peu de temps, à Paris, après un voyage de plusieurs mois en Algérie. Ce qu'il rapporte de dessins curieux et originaux est incroyable. Il a su voir l'Afrique sous un aspect aussi nouveau que piquant.

Au nombre des matériaux qu'il possède se trouvent les dessins des peintures qui ornaient les murailles de l'un des palais de plaisance de l'ancien dey. Ce sont les plus étranges fresques que l'on puisse imaginer, mais leur origine est encore plus étrange.

Ayant sans doute entendu dire que les demeures des princes européens étaient remplies d'ornements, le dey ne voulut pas demeurer en arrière, avoir l'air de leur être inférieur en magnificence.

Un matin après le déjeuner, il fit mander les esclaves qu'il tenait alors captifs au bagne, et, après les avoir fait placer sur deux rangs, il commença une inspection dont le début fut énormément tragique :

— Sais-tu peindre? demanda-t-il au premier qui se trouvait en ligne.

— Ma foi, non, répondit le pauvre diable qui ne se doutait guère du motif qui lui faisait adresser une semblable question et croyait qu'il faut toujours dire la vérité aux puissants qui vous interrogent.

Le dey cligna de l'œil, en regardant le chiaoux qui l'accompagnait, et celui-ci, avec cette promptitude d'exécution que l'on a signalée depuis longtemps dans cette classe estimable, tira son yatagan et abattit la tête du maladroit qui ne savait pas tenir un pinceau.

La même question fut adressée au second captif. Celui-ci, tout troublé par le spectacle qui venait de se passer sous ses yeux, se mit à balbutier.

— Mais oui... non... cependant...

— Tu n'es pas bien sûr? reprit le dey.

Et un second clignement d'œil fut suivi d'une seconde tête qui alla rouler au milieu de la cour.

Fort heureusement le troisième captif était un de ces enfants de Paris qui ont du sangfroid, entendent l'à-propos, et ne se déconcertent pas facilement, même en présence du plus grand danger.

— Si je suis peintre, s'écria-t-il, en relevant la tête et aussitôt que le terrible interrogatoire frappa son oreille, si je suis peintre? mais certainement, Altesse! Que voulez-vous, que demandez-vous? faites-vous servir!

Le dey enchanté se prit à sourire et dit au prisonnier... « Je te ferai savoir ce que je veux. » Puis il continua sa revue.

L'exemple du Parisien devint contagieux. Tous les prisonniers se trouvèrent tout à coup des élèves de Gros, de David, de Girodet. Il n'y avait là que des grands prix de Rome, des médaillistes de l'École des Beaux-Arts.

Le despote eut à sa disposition une vingtaine d'artistes. Il les mit sous la direction du Parisien, lequel s'empressa de demander à son altesse un programme.

— Il me faut la Mecque, le tombeau de Mahomet, mes principales victoires sur terre et sur mer; tout ce que tu voudras ensuite.

Le Parisien ne se le fit pas répéter. « C'est convenu, dit-il, vous serez content. »

On fit venir des pinceaux, des couleurs. Le palais fut abandonné à notre audacieux ordonnateur, qui donna carrière à son imagination, exécuta et fit exécuter le plus étonnant panomara qui ait été jamais étendu sur de royales demeures.

Pour faire le tombeau de Mahomet, il peignit le tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène. Comme la religion musulmane défend de reproduire par le dessin des figures, on ne vit dans les batailles navales que des barques lançant de formidables bordées, mais sans un seul artilleur. Les boulets se croisent dans tous les sens, la fumée est rougie par le feu.

Se rappelant les jeux de son enfance et s'inspirant des souvenirs de la lanterne magique, notre artiste ajouta *Monsieur le Soleil, Madame la Lune* et *Mesdemoiselles les Etoiles*, mais sans leur donner d'yeux, de bouches ni d'oreilles. Il rappela les merveilles de la nature, les volcans, les orages, les tempêtes, le jour, la nuit.

Il paraît que le dey fut enchanté, heureusement pour le Parisien et ses aides. On n'entrait pas dans le palais ; les curieux, par conséquent, n'avaient pas occasion d'exercer leur critique. Les pauvres diables conservèrent leurs têtes, et, les événements aidant, il a été permis plus tard à un véritable artiste de faire connaître le résultat de cette lutte intéressante entre l'ignorance et la nécessité.

—

A la réunion qui a eu lieu dimanche passé, composée de typographes, fondeurs, brocheurs, etc., et ayant pour but d'aviser aux moyens propres à empêcher à ce que le gouvernement ne cède à la France sur la question de réimpressions, un projet de pétition a été lu et adopté. Cette pétition est adressée à MM. les ministres des affaires étrangères et de l'intérieur. Une commission a été ensuite nommée pour remettre la pétition à MM. les ministres, et leur exposer les funestes conséquences qu'aurait pour la typographie belge le retrait du droit de réimpression.

Cette commission est composée de MM. Orts (Auguste), représentant, Cans (Léon), id.; Godin, fabricant de papier; Labroue, imprimeur; Bouvler, brocheur; Clément, fondeur; Bisez, relieur; Pagny, éditeur; Hen (Charles); Dequick, typographe; Louckx, imprimeur; Vander Erlst, fondeur; Vanderslagmolen, typographe; Mahieu, id.

—

La restauration de la *Descente* et de l'*Erection de Croix*, de Rubens, à la cathédrale d'Anvers, étant bientôt achevée, on a compris qu'en les replaçant dans le temple, il convient de leur donner un encadrement digne de ces chefs-d'œuvre et du monument religieux dont ils sont nn des plus beaux ornements.

La fabrique ne pouvant se charger de cette dépense nouvelle vient de décider que les deux tableaux seraient visibles, à partir du 17 août, et moyennant une rétribution de 2 fr. par personne, dans l'atelier de restauration au fond de l'église. Les recettes serviront à couvrir les frais de deux cadres magnifiques.

—

Le roi a souscrit pour 10,000 fr. à la loterie des objets d'art achetés au Salon, et le duc de Brabant, le comte de Flandre et la princesse Charlotte ont fait prendre chacun 40 actions. La souscription de la famille royale s'élève à la somme de 11,200 fr.

La recette des billets d'entrée et des catalogues s'élevait le 19 octobre à 46.960 fr. Le nombre des catalogues vendus était de 9,971.

La commission a fait l'acquisition pour la souscription, du charmant tableau de M. Boser (116 du catalogue), représentant un groupe d'enfants.

De nombreux achats ont été faits ces jours derniers par des particuliers. On cite entr'autres : le *Modèle*, par Leys, vendu à M. Dubus ; la *Leçon de dessin*, de M. de Loose; le *Souvenir du lac de Zurich*, de M. Mols-Brialmont, acquis par M. le docteur Delehaye ; un tableau de Bossuet et un tableau de Meyer de Dusseldorff (nos 119 et 887 du catalogue), vendus à M. Deman-d'Hobrugge; un *Clair de lune*, de Stange, vendu à M. Spangenberg ; la *Jeune fille de Procida*, par Stallaert, vendu à M. E. Van Loo; une *Femme d'Alger*, par Pérignon, acquis par M. Vander Donckel ; le tableau de M. Claes, intitulé le *Petit poltron*, *Atalaya moresque*, par Bossuet ; un *Paysage*, de Kindermans (n° 692 du catalogue), un *Paysage*, de de Pratere (n° 358).

—

Par arrêté royal du 25 août, il est accordé aux académies de dessin de la Flandre occidentale ci-après désignées, pour être distribuées aux élèves qui se seront distingués pendant la présente année scolaire, les médailles suivantes :

1. A l'Académie de dessin de Roulers, neuf médailles en argent dont deux grandes et sept petites;

2. A l'Académie de dessin de Dixmude, deux petites médailles en argent.

3. A l'Académie de dessin de Poperinghe, quatre médailles en argent dont une grande et trois petites.

—

Grand concours de sculpture de l'Académie des beaux-arts d'Anvers. — Nomination de la commission.

Un arrêté ministériel du 5 septembre porte :

Art 1er. Sont nommés membres de la commission chargée de juger le grand concours de sculpture, ouvert cette année à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers :

M. le comte Amédée de Beaufort, inspecteur général des beaux-arts.
M. Jean-Baptiste De Cuyper, statuaire, à Anvers;
M. Fraikin; statuaire, à Bruxelles ;
M. Geerts, statuaire, à Louvain ;
M. Navez, directeur de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles;
M. Simonis, statuaire, à Bruxelles ;
M. le baron Wappers, directeur de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers :
M. Eugène Vender Belen, chef de la division des lettres, des sciences et des beaux-arts au ministère de l'intérieur.

Art. 2. MM. de Beauffort et Vander Belen sont chargés de remplir respectivement les fonctions de président et de secrétaire de la commission.

Art. 3. La réunion de la commission aura lieu au local de l'Académie, le 11 septembre 1851, à dix heures du matin.

—

L'exposition artistique de Munich s'est ouverte le 25. La Belgique y est représentée par trois tableaux de M. Navez, directeur de l'Académie de peinture, à Bruxelles.

—

M. Wappers a livré à M. Gustave Couteaux, le tableau représentant

André Chénier à la prison de Saint-Lazare, qui malheureusement n'a pu être terminé pour l'ouverture du salon, où il eût produit une sensation profonde. Nous avons examiné cette toile qui répond pour l'exécution et la composition à la renommée de M. Wappers.

Le peintre s'est inspiré de la description des derniers jours d'André Chénier, tracée par M. Alfred de Vigny dans *Stello*. La duchesse de St-Aignan et Mlle de Coigny, plus tard Mme la comtesse Horace Sébastiani, mère de l'infortunée duchesse de Praslin, retiennent auprès d'elle André Chénier, debout contre un pilier sur le premier plan, tandis que le commissaire de la Convention, pourvoyeur de la guillotine, fait l'appel des victimes qu'attend le bourreau.

C'est un poëme que ce tableau; jamais André Chénier ne fut mieux compris; et nous regrettons vivement que Henri Delatouche, qui exhuma les reliques du cygne dévoré par la Terreur, n'ait pas vécu assez longtemps pour caractériser l'œuvre de M. Wappers; c'est une mission que nous laissons à l'auteur de *Stello;* il reconnaîtrait la physionomie, l'attitude, le costume d'André Chénier, *le sang trop ardent qui coule aux veines de cette famille*, et que Robespierre et Saint-Just vont tarir sous le triangle d'acier.

Quant aux types de femmes, Mme de Saint-Aignan et Mlle de Coigny, qui inspira au poëte ses admirables vers de la *Jeune captive*, il faut les contempler en relisant *Stello*.

—

Léonard Jéhotte, graveur. — L'art de la gravure vient de perdre tout dernièrement son doyen d'âge et l'un de ses plus dignes représentants : Léonard Jéhotte est mort à Liége le 3 de ce mois, à l'âge de 79 ans. Sa vieillesse était entourée d'estime et quoique la mort l'ait trouvé au terme ordinaire du voyage, elle a laissé l'impression d'un douloureux et irréparable vide.

Jéhotte était né en 1772 à Herstal, près de Liége. Des dispositions précoces lui firent suivre la carrière des arts, à une époque moins féconde que la nôtre en encouragements, et bientôt son esprit investigateur le porta à en étudier les procédés les plus variés. Il travailla successivement, et non sans habileté, à la gravure en pierre fine,—en taille douce, — sur bois, et dans chacun de ces arts, si distincts, qui n'ont entre eux d'autre corrélation que le nom et la science du dessin, il produisit des œuvres remarquables.

Dans la *numismatique* il convient de citer la médaille faite à l'occasion de la révolution Belge et représentant Charlier. *la jambe de bois;* — la médaille decernée par la ville de Liége aux institutions publiques et portant pour légende ces mots : *au mérite* ; — la médaille votée par ses concitoyens à l'habile chirurgien Ansiaux;—la médaille exécutée sous le règne du roi Guillaume Ier pour l'exposition de l'industrie et qui est revêtue de cette inscription : *Floreant pacis artes, fugiunt tenebræ*; — et enfin la médaille reproduisant le buste du roi Léopold, souvenir historique qui ne saurait être passé sous silence. Jéhotte a, en outre, gravé la dernière monnaie du pays de Liége frappée pendant le *sede vacante* de 1792 et alors qu il était à peine âgé de 20 ans.

Parmi les œuvres *gravees sur pierre fine* les plus connues sont une figure allégorique de la Santé exécutée sur une améthyste, — un Esculape sur jaspe ;—un portrait du roi Guillaume, sur cornaline, offert à la reine des Pays-Bas, — et le lion de Waterloo reproduit sur topaze, qui appartient actuellement au cabinet d'histoire naturelle de La Haye.

A l'époque où Jéhotte s'occupa de la gravure sur bois, la xylographie ne s'était pas vulgarisée comme de nos jours, et elle devait encore subir de nombreux perfectionnements. Ses productions en ce genre n'offrent donc qu'un intérêt secondaire. Ses gravures en *taille douce* sont, au contraire, intéressantes à différents titres, notamment par la nature des sujets et l'époque à laquelle ils appartiennent : ils sont de beaucoup antérieurs à la brillante rénovation du burin, rénovation opérée par l'école royale de Bruxelles et par l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Nous ne pouvons même donner ici une énumération approximative de ces travaux : ce serait cataloguer.

Nous bornerons notre mention à deux ouvrages crractéristiques : l'un est le portrait de *Napoléon Bonaparte. premier consul*; le fond représente une vue du faubourg d'Amercœur, incendié par les Autrichiens; l'autre montre le héros liégeois de l'année 1812 : Hubert Goffin et son fils dans la houillère Beaujonc.

Sauf une vie pure et une belle moisson de travaux, Jéhotte a laissé pour perpétuer son souvenir deux fils qui depuis longtemps se sont fait un nom dans les arts : l'un est habile graveur sur médaille, l'autre est l'auteur du *Monument du prince Charles de Lorraine et de la Statue de Cain.*

—

La petite ville de Tongres possède une fort belle église gothique, à laquelle le temps avait causé de nombreuses et fortes dégradations. La fabrique et l'administration communale ne se sont pas contentées de la faire restaurer entièrement; elles viennent encore d'acquérir des maisons anciennement bâties contre ce temple, afin de les faire démolir et de rendre à cet édifice son caractère et toute sa beauté primitifs. Ces actes font honneur au bon goût de ces administrations.

Nous croyons nous rendre les interprètes du vœu des habitants de la capitale en exprimant le désir de voir disparaître aussi les constructions mesquines et déplacées qui déparent la superbe collégiale des SS. Michel et Gudule, à laquelle elles sont adossées, et le massif et informe escalier qui déshonore sa façade principale.

—

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

Deuxième vente de la galerie du feu roi Guillaume II.

Mardi dernier a commencé à La Haye la vente de la seconde partie de la magnifique collection de tableaux, gravures et dessins de S. M. Guillaume II. Les tableaux mis en vente cette fois étaient pour la plupart des copies ou des œuvres de maitres inconnus. Les quelques originaux de l'école flamande se sont vendus à des prix très-élevés. Ainsi deux portraits de l'empereur Othon et de l'impératrice Marie, par Dick de Haarlem, se sont vendus 7,650 fl.; deux têtes de saints de Hemling, 3,800 fl.; le Buste du Christ et de la Vierge, par Quintin Metzys, 15,800 fl.; la Vie de Job, par B. Van Orley, 4,908 fl.; six petites toiles de Michel Corrie d'après J. Van Eyck, 1,725 fl. Toutes ces toiles ont été acquises par des acheteurs hollandais, entre autres MM. Roos et Brandgeest. On ne remarque parmi les acquéreurs aucun nom étranger. Les tableaux de l'école hollandaise à l'exception d'un G. Coques (*tableau de famille*) vendu 1,220 fl. et d'une marine de Vandevelde, qui est allée à 1,971 fl., ont été cédés à des prix très-inférieurs. Parmi les maîtres inconnus, il n'en est que deux qui aient atteint le chiffre de 100 fl. Les estampes ont été cédées également à vil prix. Une foule de portraits et de gravures relatives à des hommes et à des événements de 1830 sont restées sans trouver d'acheteurs.

La vente des jours suivants a été plus intéressante et plusieurs tableaux ont atteint des prix très-élevés. Parmi les tableaux modernes, un Ph. Van Brée, la Reine Blanche s'est vendu 155 fl.; deux marines de Gudin ont trouvé acheteurs à 960 et 1,000 fl. ; deux petits paysages de Hildebrandt, à 320 fl.; un Tony Johannot, le Départ de Marie Stuart, est monté à 225 fl.; une Prairie avec bétail, de Jones, à 160 fl.; une marine. d'Isabey, à 205 fl.; une Prairie avec bétail, de Kobell, à 3,950 fl.: un Koekkoek, à 1,250 fl. ; une Vue panoramatique, de Kuyttenbrouwer, 75 fl.; un Intérieur, par Leys, 1,960 fl.; un Hiver, de Rooseboom, 165 fl.; un Hiver, de Schelfhout, 290 fl.; des Fleurs, de Van Spaandonck, 135, 110, 225 et 165 fl.; les Trois mages, d'Ary Scheffer, 4,150 fl.; un Verboeckhoven, 1,085 fl.; un tableau de m. Eeckhout (Assassinat de Guillaume le Taciturne), n'a pas trouvé d'acheteur.

Parmi les tableaux de l'école française, un Claude Gelée (Un port de mer), a atteint 6,300 fl., un autre du même, les Réjouissances du mariage d'Isaac avec Rebecca, 1,850 fl.; un Poussin, 190 fl.

Un Saint-Hubert, d'Albert Durer, s'est vendu 1,010 fl.

Les toiles des grands maitres de l'école flamande ont toutes atteint aussi des prix élevés.

La Sainte Trinité, de Rubens, 5,900 fl.; le Denier de César, du même, 7,000 fl.; la fameuse Chasse au sanglier, qui ornait le palais du prince d'Orange, à Bruxelles, 17,950 fl.; Portrait de Marie de Médicis, 3 000 fl; une Vierge, de Van Dyck, 965 fl.; Neptune et Amphitrite, de Jordaens, 900 fl.: l'Adoration des mages, du même, 290 fl.; le Portement de la croix, 190 fl.

Parmi les maîtres espagnols, un Murillo, Assomption de la Vierge, a été acheté 24.550 fl. et une Sainte Famille, attribuée au même, 875 fl. Deux portraits de Vélasquez ont atteint 350 et 125 fl. Une Sainte famille de l'Espagnolet a fait 6,500 fl.; un Saint Jean-Baptiste, du même, 200 fl.

Ecole italienne : Deux Vues de Vénise, de Canaletti, 1,185 fl.; un Christ sur les genoux de la Vierge, de Carrache, 1 460 fl., une Madeleine, de Guido Reni, 1,475 fl.; un Portrait de Giorgone, 975 fl.; une Sainte famille, d'Imola, 1,200 fl.; un Saint-Sébastien, de Luini, 6,000 fl.; une Sainte-Catherine, du même, 4,975 fl.; un Saint-Augustin, du Pérugin, 6,000 fl.; une Sainte-Famille, de Palma Vecchio, 6.000 fl. un Saint-Jean, de Jules Romain, 450 fl. ; un Titien, Philippe II jouant de l'orgue 6,950 fl.; un autre, 5,900 fl.; un portrait, copie de Léonard de Vinci, par Titien, 510 fl. Parmi les gravures, un Titien signé s'est vendu 60 fl., et une étude de Caravage, 22 fl., le reste à des prix peu élevés.

La vente s'est terminée le 12 septembre.

—

Le château royal de Hampton-Court, en Angleterre, est de la part des visiteurs qui vont à Londres pour voir l'exposition universelle, l'objet de fréquentes visites. Plus de trois cent mille curieux ont visité depuis le mois de janvier ce superbe palais, remarquable à bien des titres. Cette ville, située seulement à dix-sept kilomètres de Londres, est, pour les Anglais, ce qu'est Versailles pour Paris. Les promeneurs s'y rendent en foule pour admirer le château royal, qui est, comme on sait, construit en briques rouges.

Il contient des chefs-d'œuvre de peintres célèbres, tels que Rubens, Raphaël, etc. Plusieurs pièces sont décorées de tapisseries artistement travaillées et attribuées à la reine Mathilde, fille de Malcolm, roi d'Écosse, mariée à Henri Ier, roi d'Angleterre, morte le 30 avril 1218, jour où sa fête est célébrée.

Ce château est situé au milieu d'un parc magnifique: il a été bâti par le cardinal Thomas Wolsey, célèbre ministre de Henri VIII, né en 1471, mort en 1530. L'histoire de ce ministre, qui, après s'être élevé aux premières dignités du royaume, fut disgracié et mourut dans la plus grande misère, est un exemple de la fragilité humaine.



E. PUTTAERT D[t]. D'APRÈS BLERY. IMP. 10. PASSAGE DU PRINCE.

MOULIN DE SAINT-DIDIER. (SAVOIE).

REVUE
DE L'EXPOSITION GÉNÉRALE
DES BEAUX-ARTS
DE BRUXELLES EN 1851.
(Suite.)

§ VII.

LES PAYSAGISTES A L'EXPOSITION.

MM. FOURMOIS. — KINDERMANS. — QUINAUX. — KUHNEN. — ROELOFS. — BODEMAN. — DE KNYFF, — KUYTENBROUWER. — TAVERNIER. — BOHM. — STOCQUART. — VERWÉE. — ACHENBACH. — LEU. — KALKREUTH. — PORTMAN. — TIDEMAN ET GUDE. — KOEKOEK. — TENKATE. — LEICHERT. — METZ. — STEFFAN. — LAMBINET. — FRANÇAIS. — CABAT. — ANASTASI. — TROYON, ETC.

Il y a un fait évident, palpable, incontestable qui ressort de l'examen de toutes les œuvres envoyées à l'exposition générale de Bruxelles; c'est que le paysage y tient nonseulement en nombre, mais en supériorité une place considérable.

Il ressort un autre fait non moins évident, de la comparaison établie entre toutes ces écoles réunies; c'est qu'il y a progrès manifeste pour la nôtre et qu'elle a complétement changé d'allures et de manière depuis une demi-douzaine d'années,—c'est-à-dire depuis nos deux dernières expositions. Celle-ci portera donc ses fruits, à n'en pas douter, et il est à peu près certain, qu'au train où vont les choses, il y aura transformation complète dans un temps très-rapproché. Posons nous, en effet, ces trois questions bien simples :

Qu'était l'école, il y a six ans et quels étaient ses chefs?

Qu'est l'école aujourd'hui et quels sont les artistes qui dirigent le mouvement?

Quelles sont ses tendances et le but vers lequel elle marche?

A la première de ces questions nous répondrons par des faits avérés. Il y a six ans, il n'y avait pas d'école de paysage proprement dite. On tâtonnait, on essayait; chacun marchait sans frein, sans bride et sans but. Les écoles de Paris, de Genève et de Dusseldorff n'avaient pas encore fait, il est vrai, irruption dans nos expositions publiques et c'est à peine si nous connaissions de nom Français, Troyon, Cabat, Corot, Jules Dupré, Lambinet, Anastasi, Diday et Calame de Genève, Achenbach, Leu, Kalckreuth, Portman de Dusseldorff, et tous ces hardis novateurs qui renversaient les *feuillés académiques* des Bertin, des Bridault et des Turpin de Crissé, comme autrefois Géricault, Delacroix et Decamps avaient renversé les mannequins de David.

Il y a six ans M. Kuhnen était le roi du paysage; son *Soleil couchant* illuminait tout le salon, Fourmois auprès de lui était pâle, indécis, monotone; on lui reprochait de copier Winants, et Kindermans travaillait son Koekoek d'une manière déplorable. En un mot, on n'avait pas de but déterminé, pas d'idées arrêtées; on pataugeait entre le vieux Van Assche, le verdoyant de Jonghe ou le jaunâtre Ducorron, sans trop savoir s'il valait mieux copier la nature que les paysagistes anatomistes de l'école hollandaise et de l'école allemande.

L'invasion eut lieu; Calame nous arriva avec son *Temple de Pestum*, Achenbach avec sa *Marée basse* et toute la phalange française, — Decamps et Roqueplan en tête — nous révélant une autre manière, forte, puissante, énergique, procédant par grandes masses et par empâtements solides, au lieu de ce *miniaturisme* hollandais, abrutissant pour les yeux, le corps et l'esprit. A dater de ce jour une nouvelle route fut tracée et suivie. Quinaux, Kindermans et Fourmois lui-même, voyant qu'ils faisaient fausse route, transformèrent leur manière. Kindermans fut celui qui poussa le plus loin ses études, et tous ceux qui ont suivi depuis quelques années la marche de l'art dans notre pays, doivent se rappeler avec plaisir sa très-jolie *Vue de l'Emblère*, laquelle fit alors une sensation extrême. Quinaux le suivit de près. Aujourd'hui c'est le tour de M. Fourmois; il marche à l'Hobbéma et au Ruysdael d'une manière fabuleuse. Ce paysagiste n'en est pas encore arrivé au point de ce créer une individualité tranchée, mais nul doute qu'il n'y parvienne maintenant, s'il persiste à marcher dans la voie où il vient de s'engager. Son *Moulin à eau* est une des belles choses du salon. On ne retrouve là, ni le style pittoresque, ni la précision qui distinguent les paysagistes allemands; on n'y retrouve ni la puissance d'exécution, ni le style qui distinguent la plupart des paysagistes français; mais il y règne une poésie douce, mêlée à une couleur tranquille, fraîche, naturelle, légèrement teintée de mélancolie et relevée par une exécution supérieure. Ce n'est ni le réalisme de l'école allemande ni la fougue brûlante de l'école française; c'est quelque chose d'hollando-germain frotté de Ruysdael et d'Hobbéma. On ne peut pas accuser le site d'agir sur les sens ou l'espit, car rien n'est moins pittoresque que le sujet choisi par M. Fourmois, c'est un vieux moulin tout couvert de mousse, garni de planches moisies et entouré d'un paysage d'une candeur inouie, sans montagnes, sans oscillations de terrain, sans le moindre accident de végétation et n'offrant qu'une petite mare d'eau en avant avec des horizons bien plats et des lointains assez insaisissables. Jamais coin de terre ne fut plus calme, plus inhabité, — excepté cependant, par une petite couvée de canards qui viennent barbotter à la surface tranquille des eaux. — Ce sont les seuls hôtes vivants de ces lieux; et si la roue du moulin ne déversait pas en tournoyant ses eaux bouillonnantes sur le *bief* inférieur, on périrait d'ennui dans ce paysage triste comme une *églogue* de Virgile.

L'harmonie qui règne dans ce tableau est sa qualité principale et l'espèce de dédain que M. Fourmois affecte aujourd'hui pour les détails, nous prouve qu'il comprend le paysage à la manière des grands maîtres. Nous lui souhaitons maintenant un peu plus d'accentuation dans la touche, plus de vigueur dans la palette et tout ira bien.

M. Quinaux et M. Kindermans ont fait un temps d'arrêt cette année, mais dans cette halte que l'un a faite à l'*Entrée d'un bois* et l'autre dans *le Grand Duché de Luxembourg*, nous sommes bien aises de constater qu'il n'y a pas dégénérescence. Les deux petits tableaux de ces deux artistes sont pleins d'excellentes qualités; nous sommes mêmes portés à croire que la dimension assez grande donnée à l'œuvre qu'ils ont cru être *la principale*, a été la cause du peu d'effet qu'ils ont produit.

M. Kuhnen s'est laissé un peu distancer: il n'a pas asse

suivi le mouvement de l'école. A tort ou à raison, il faut être de son siècle; «*il faut savoir hurler avec les loups*, » comme dit le proverbe : c'est à cette condition seule que l'on peut atteindre au succès. M. Kuhnen n'en est pas moins pour cela un peintre éminent, son *paysage boisé* qui appartient à M. le colonel Biret est une œuvre pleine de finesse et d'une délicieuse délicatesse de pinceau ; mais cet excès même de délicatesse nuit peut-être un peu à l'ensemble de l'œuvre. M. Kuhnen s'est trop appesanti sur les détails et il doit le savoir mieux que personne, l'*art des sacrifices* est une des plus belles prérogatives du talent chez les artistes qui savent s'y résoudre. Tout est loin d'être perdu pour M. Kuhnen; c'est un de ces travailleurs que rien ne rebute, qui cherchent la pierre philosophale de l'art avec le courage et la conscience d'un alchimiste et qui sont d'autant plus sûrs de leurs succès que leur talent ne leur à presque jamais fait défaut. M. Kuhnen a encore cela de bon, c'est qu'il est familier avec les écoles allemandes au milieu des quelles il est né et qu'il n'a qu'à vouloir pour pouvoir.

La réponse à la dernière question que nous avons posée en tête de ce chapitre se trouve naturellement résolue par ce que nous venons de dire de nos artistes belges. On voit quels sont les hommes marchant à la tête de notre école et chargés de lui donner le mouvement d'impulsion.

MM. Roelofs, Bodeman, Knyff, Kuytenbrouwer marchent résolument sur les traces de la grande école française moderne. M. Roelofs aime les effets tranchés, M. Bodeman la vigueur dans la touche et les coups de soleil appétissants, M. de Knyff est pour les empâtements solides et carrément faits; M. Kuytenbrouwer affectionne les masses audacieuses des premiers plans. Tous ont une vigueur et une virilité de touche peu communes. M. Kuytenbrouwer surtout, est un paysagiste d'avenir. Sa manière ainsi que celle de M. de Knyff a quelque chose de grandiose, de sévère, de magistral ; les plans sont accusés nettement, carrément et l'absence des détails dénote une entente prodigieuse des lois de l'ensemble. Seulement M. Kuytenbrouwer affecte un système de couleur qui lui est propre, tandis que M. de Knyff est un naturiste plus consommé. Son *Souvenir de Sicile* est la nature vraie, vue grandement, largement et sous un aspect vraiment solennel.

Le tableau intitulé : *Après l'orage*, est une des plus belles pages exposées par M. Kuytenbrouwer. Cette grande nature, ces arbres renversés, tordus par la tempête, tout cela impressionne vivement et dénote un talent vigoureusement organisé. Si l'on veut se reporter aux *eaux fortes* publiées par cet artiste, on verra de suite de quoi M. Kuytenbrouwer est capable, de quelle manière et avec quelle largeur il entend les beautés pittoresques de la nature.

M. Tavernier est également un artiste habile qui puise ses succès dans le travail. Aussi ses progrès sont-ils constants et sa manière de comprendre la nature s'agrandit-elle à mesure qu'il avance dans ses études. Ses *Ruines de l'Abbaye de Villers*, vues au clair de lune sont un tableau magnifique d'aspect et d'effet dont tous les détails, la perspective aérienne et la perspective linéaire sont parfaitement bien rendus.

MM. Bohm, Stocquart, Verwée ont également essayé quelques transformations dans leur manière, mais ils ne sont pas à la hauteur des paysagistes que nous venons de nommer. Ils suivent néanmoins le mouvement ascensionnel et progressif de l'école.

Quant à la réponse à cette troisième et dernière question : Vers quel but l'école marche-t-elle et quelles sont ses tendances ? — La voici :

Évidemment l'école belge de paysage marche vers le progrès et ses études tendent vers le réalisme. Toutefois, il ne faut voir dans cette tendance, ni le positivisme aride de l'école de Dusseldorff, ni le réalisme énervant et microscopique de l'école hollandaise moderne; mais c'est un réalisme emprunté à la comparaison et à l'étude simultanée de toutes ces écoles. A la France, elle emprunte sa largeur de vues, son sentiment très-vif et très-éloquent de la nature, à l'Allemagne sa forme pittoresque et sa vérité dans les détails; aux vieux maîtres flamands leur unité, leur vérité d'action, leur simplicité naïve et leur inimitable harmonie. C'est de la combinaison, de l'étude et de l'éclectisme de toutes ces écoles que sont sortis MM. Fourmois, Quinaux, Kindermans, Kuhnen, Roelofs, Bodeman, Kuytenbrouwer et quelques autres qui marchent en tête, illustrent et conduisent la phalange entière vers de grandes destinées — Encore un peu et l'école deviendra franchement originale.

L'école allemande, surtout celle de Dusseldorff, se produit avec un cachet particulier de grandeur et de sévérité qu'on ne saurait lui contester. Elle brille principalement par la largeur de ses compositions et l'élévation de son style. Mais elle a un défaut déplorable; à côté de cette élévation de style et de forme, c'est celui de voir les détails de la nature en petit et de s'acharner à une pratique microscopique, qui la rapproche de l'école hollandaise, dans ce qu'elle a d'étroit et de mesquin.

Les paysagistes de l'école française comprennent tout autrement la nature ; ils voient en grand, ils expriment les choses dans leur masse et dans leur intelligence, sacrifiant tout à l'effet et ne s'arrêtant à aucune de ces puérilités de pinceau qui détournent l'attention, sans rien ajouter au charme ni à la valeur. En un mot, les paysagistes français s'occupent bien plus de faire circuler l'air autour de leurs arbres et à chercher la profondeur des horizons qu'à disséquer et à compter les feuilles d'un arbre, les pierres d'une route, ou les brins d'herbe d'un pré.

Examinons un peu le tableau de M. Achenbach intitulé : *Paysage*. Nous y retrouverons tous les défauts que nous venons de signaler à côté de très-grandes beautés. Évidemment c'est splendide d'aspect; mais quelle nature tourmentée; quels fouillis d'arbres renversés, de rochers couverts de mousses et d'arbustes impossibles! On dirait un coin de forêt vierge où l'on s'est plu à réunir toutes les parties les plus arides d'une nature inculte. Pas un lambeau de ciel, pas un bout de lointain où l'œil puisse errer, pas une figure humaine, pas un animal vivant, pas un oiseau : ce ne sont que masses énormes bouleversées, arbres déracinés, rompus ou battus par les vents et au milieu de tout ce chaos de lianes, de lichens, de troncs pourris, un torrent qui se fraie un passage entre les fissures de quelques rochers chargés de mousses vertes, jaunes, de toutes les couleurs. C'est un paysage effrayant comme site, mais auquel on ne peut refuser un immense mérite d'exécution. Il y a des détails ravissants de vérité; l'air seul y manque :

on ne pourrait y respirer et l'on se sent mal à l'aise par le cœur quand on a pendant longtemps regardé le tableau peu gracieux de cette nature sauvage. Si, à l'admirable perfection de facture qu'a déployée M. Achenbach dans cette œuvre, il avait pu joindre le mouvement et la vie que savent donner les paysagistes français, ce serait évidemment un chef-d'œuvre.

M. Leu, de Dusseldorff est moins révolutionnaire dans ses formes et dans ses effets. L'un de ses paysages, — le plus beau selon moi, — représente un lac immense entouré de montagnes à pic qui viennent se mirer sur ses bords. Là encore nous manquons d'air et d'horizon, mais ce lac tranquille, ces hautes cimes bleues des montagnes, ces lignes grandement tracées, cette belle nappe d'eau couleur d'émeraude, dont la limpidité reflète tout ce qui l'environne, tout cela éveille des idées charmantes au milieu desquelles l'esprit aime à s'égarer. Malheureusement, quand on se retrouve vis-à-vis d'une exécution pâle, serrée, sèche, pointilleuse, l'illusion s'envole et l'on est obligé de reconnaître que l'école qui produit de telles œuvres, manque essentiellement de ce prestige, de ce sentiment de l'art et de la couleur qui dominent dans l'école française et dans l'école belge.

M. Leu n'en est pas moins un très-habile homme auquel nous reconnaissons un talent incontestable et une facture parfaitement distinguée. Michel-Ange s'écriait un jour en sortant de visiter les ateliers de Venise : « *Quel malheur que les Vénitiens ne sachent pas dessiner !* » Parodiant à notre tour, les paroles du grand peintre florentin, nous dirons : Quel malheur que les Allemands ne soient point coloristes !

De même que chez leurs compatriotes on retrouve dans M. Kalkreuth et Portman un profond sentiment des grands arrangements de la nature, mais une sécheresse d'exécution qu'il est vraiment pénible d'y rencontrer. Nous devons dire cependant, qu'elle est moins sensible chez M. Kalkreuth. Une certaine harmonie de coloris et une certaine science dans la dégradation des teintes, sont autant de qualités qu'on ne saurait lui contester. Son paysage aussi est plus gai, moins aride que celui de M. Portman et c'est déjà une raison suffisante, jointe à une exécution supérieure pour le placer sur la première ligne.

On dirait à voir *la Pêche de nuit en Norwége*, de MM. Tidemand et Gude, que ces deux artistes ont étudié à l'école de Paris. Ils ont un sentiment plus vrai, plus prononcé de la couleur que la plupart des peintres leurs compatriotes ; leur pâte aussi est plus grasse, leurs figures mieux campées et jusqu'au double effet de nuit et de lumière, tout nous autorise à penser que cette œuvre a reçu le jour ailleurs qu'à Dusseldorff. Dans tous les cas, que leur tableau soit exécuté dans un lieu ou dans un autre, il n'en est pas moins évident pour nous que ces auteurs ont été dépaysés, car on ne retrouve pas ce cachet profondément allemand qui caractérise tous les artistes de leur école.

Passons un peu aux paysagistes hollandais. M. Koekoek est toujours le même : imperceptible dans ses détails, minutieux jusqu'à l'exagération dans sa brosse, mais fin dans ses tons, juste dans l'ensemble de ses effets. On dirait qu'il copie la nature dans une chambre claire ou dans un daguerréotype. Il ferait une bien triste figure s'il lui fallait peindre les grands bouleversements de la nature qu'affectionnent les écoles de Genève ou de Dusseldorff. Après tout, ce n'est pas son affaire ; il lui faut des petites routes, des petites chaumières avec des petits bons hommes et des petits arbres bien peignés. On ne peut nier, toutefois, que tous ces paysages à la Gulliver ne soient habilement faits : ils n'ont précisément qu'un défaut, c'est celui d'être trop bien faits.

Nous aimons beaucoup mieux M. Koekoek dans ses *hivers*. Tout en y conservant la finesse de pinceau qui le caractérise il est au moins vrai de ton, riche d'oppositions et d'effets savamment calculés.

M. Tenkate brille aussi par un pinceau très-précieux, mais il est plus sobre dans les détails et ses *dénicheurs de merles* ont un aspect de vérité incontestable. Les terrains sont gras et fermes, les petits marmots sont charmants d'expression et la touche de son feuillé est essentiellement spirituelle sans être niaise de fini. Il y a du bon et du très-bon dans cet artiste qui possède un grand sentiment de la nature. Qu'il tâche d'élargir sa manière de voir et tout ira bien.

Sans être aussi vrai que M. Koekoek dans ses effets de neige, M. Leichert d'Amsterdam nous a envoyé un hiver des plus gracieux et des plus aimables. C'est un hiver Régence avec des talons rouges et une perruque poudrée : en un mot, c'est un hiver de bonne maison. Tout ceci n'est point une plaisanterie que nous faisons à M. Leichert, nous voulons dire tout simplement, que le site qu'il a représenté n'a pas l'aspect de certains hivers, qui vous donnent le frisson rien qu'en les regardant. On aimerait à patiner sur cette glace unie et transparente dont la vérité est le premier mérite. Il y a aussi dans ce petit tableau des petites figures fort bien peintes, mais qui paraissent un peu exigues pour l'ensemble de la composition. Elles sont d'ailleurs, parfaitement touchées, ce qui permet de passer sur quelques légères imperfections de dessin qui s'y sont glissées.

L'école de Munich représentée par MM. Metz et Steffan, offre, à peu de chose près, les mêmes caractères que l'école de Dusseldorff. Instinct des grandes scènes de la nature, arrangements et dispositions scéniques splendides, style savant, mais puérilité semblable dans les détails, incompréhension de la couleur, inintelligence des masses et insuffisance dans l'exécution au point de vue de l'ensemble.

M. Metz a, dans tous les cas, la brosse beaucoup plus ferme que M. Steffan. On sent qu'il est familier avec les sites qu'il reproduit et que, s'il y a insuffisance, elle est plutôt due à un système préconçu qu'à l'inexpérience du pinceau. M. Metz est un habile homme et ses paysages ont un mérite d'exactitude incontestable. Cela suffit pour produire des œuvres durables.

Quand on sort de tous ces glaciers, de tous ces lacs, de toutes ces forêts de sapins, on est bien aise de reposer un peu sa tête et son esprit fatigués sur les blondes moissons de M. Lambinet ou sur les prairies dorées de MM. Français, Cabat et Anastasi. Voila où est le soleil, le mouvement, la vie ! Comme on est bien assis sur l'herbe de ces pelouses et au bord de ces limpides rivières ! Quelle transparence dans les eaux, quelle clarté dans le ciel, quelle douce température, à l'ombre de ses grands arbres ! Comme on y respire bien à l'aise et sans avoir la poitrine oppressée par ces grandes lignes de montagnes couvertes de neige, par des rochers à pic, ou par des ciels de plomb ! Voilà la nature

telle que nous la comprenons, telle que nous la voyons avec sa poésie comme avec sa puissante réalité. On a beau dire, l'école française a le dessus : je ne sais rien de plus largement conçu, de mieux entendu et de plus parfaitement exécuté que les paysages des quatre artistes dont nous venons de parler. Ils fascinent ; et cependant, la plupart de ces œuvres sont loin d'être au niveau des productions capitales des artistes auxquels elles sont dues.

Nous l'avons déjà dit, maintes et maintes fois, on ne connaît pas l'école française en Belgique, ou du moins on ne la connaît qu'imparfaitement. Non-seulement les artistes qui nous expédient leurs œuvres ne nous envoient que les rebuts des expositions du Louvre, c'est-à-dire les tableaux qu'ils n'ont pas placés, mais encore les chefs d'école n'exposent pas en Belgique. Ils ont un double tort. Tort au point de vue de leur réputation, tort au point de vue de l'école que l'on dénigre avec d'autant plus de violence qu'elle n'est représentée que par des *grandes utilités*. On ne se doute guère de ce que peut être un paysage bien complet de Corot, d'Aligny, de Cabat, de Français, de même que l'on n'a pas la moindre idée d'un portrait d'Ingres, d'Horace Vernet, de Paul Delaroche, de Scheffer et de tant d'autres. Il en est de même des tableaux d'histoire ; on nous envoie les excentricités. — M. Courbet en tête, — et l'on ne nous fait pas voir les capacités. Quelle leçon cependant, pour nos écoles si profondément arriérées !

Pour en revenir aux paysagistes de l'école française, nous dirons que leur intervention, leur immixtion dans les écoles modernes de l'Europe a été d'un grand poids dans la ligne qu'elles suivent aujourd'hui. L'école belge, plus que toute autre a profité de ce mouvement régénérateur et au lieu de se traîner à la remorque du miniaturisme allemand et du *rococotage* hollandais, elle s'est créé un genre particulier, elle s'est tracé une route nouvelle que parcourent aujourd'hui brillamment MM. Fourmois, Kindermans, Quinaux, Kuhnen, Roelofs, Bodeman et quelques autres. De l'avis de tous les artistes, l'école française possède des qualités incontestables à côté de défauts également incontestables, mais c'est précisément de ce contraste que doit sortir cet éclectisme qui sera, sinon la perfection de l'art — car elle n'est nulle part, — au moins son idéalité la plus tranchée, la plus expressive.

M. Troyon est un de ces hommes que l'on peut consulter avec fruit ; c'est un peintre savant, un coloriste rempli de sentiment et qui comprend l'art en maître consommé. Allons, copistes intelligents, prenez-lui ses ciels transparents, ses lointains si bien sentis, son admirable harmonie d'ensemble, procédant par cette dégradation de tons qu'il comprend si bien et laissez-lui ses empâtements des premiers plans si vous les trouvez exagérés ou incomplets. Prenez-lui sa finesse de tons, sa puissante perspective aérienne, ses formes indécises, mais vraies des horizons, et laissez-lui ses incorrections de dessin si vous le voulez. Toutefois, consultez-le et étudiez-le, car c'est un maître.

MM. Paul Flandrin, Achard et Lapito ont des systèmes ; néanmoins il y a quelque chose de bon dans leurs manières excessivement variées. Dans M. Paul Flandrin, vous retrouverez la poésie du style qui distingue les grandes compositions du Poussin ; dans M. Achard, vous rencontrerez un amant forcené de la nature et dans M. Lapito vous trouverez un magicien, un prestidigitateur incroyable. Il fait des tours de force avec sa brosse comme un autre en fait avec sa canne. C'est le paillasse du genre par son agilité. Il peint *le détail* avec autant d'adresse que les Allemands, seulement il est faux de ton comme un décors d'opéra-comique. M. Lapito n'en est pas moins un paysagiste habile, qui a fait de très-belles pages toutes les fois qu'il s'est placé en face de la nature. Nous nous rappelons mille tableaux charmants de M. Lapito, faits dans un temps où il était moins habile dans la pratique, sans doute, mais beaucoup plus heureux dans son rôle d'observateur attentif.

M. Français déroge rarement à ce principe. — la nature, toujours la nature, — voyez le paysage resplendissant exposé sous le titre : *Villa Conti à Frascati*, *environs de Rome*. — Comme c'est grandiose dans l'effet, dans le style et dans les masses ! Comme c'est touché ! diapré, pimpant, enrubanné ! Comme ces jets d'eau pirouettent bien, s'enlèvent avec majesté et se détachent légèrement de ce ciel léger. Et ses personnages, comme ils sont coquets, poudrés, admirablement plantés. Nous devons dire cependant, qu'ils sont de Baron, ami de Français, l'un des peintres de genre les plus distingués de l'école française. Tout cela sent son Watteau mêlé de Salvator-Rosa, et ce qu'il y a de positif, c'est que des œuvres de cette nature appartiennent à une école haut placée dans la hiérarchie artistique.

Nous avons dit ce que nous pensons de M. Achard, cependant nous devons nous étendre un peu sur cet artiste qui nous paraît marcher dans l'exagération même du système qu'il a adopté. M. Achard est un naturaliste matérialiste; sa poésie à lui consiste à reproduire ce qu'il voit, tout ce qui le frappe. Il ne nous fera jamais grâce ni d'un caillou ni d'un détail anguleux quelconque. Il fait du paysage comme un sculpteur fait de la plastique; on dirait qu'il modèle avec son pouce et que ce sont les rugosités et les âpretés de la nature qu'il transporte sur sa toile. Certainement on ne peut méconnaître le talent de tous ces paysagistes réalistes, mais ils ont un talent sans charme, sans souplesse, sans variété. Les Allemands aussi sont réalistes, cependant, ils composent leurs paysages, et à défaut de la grandeur de la manière, ils ont au moins la grandeur de la ligne, de la forme, du style. Chez les matérialistes purs, il n'y a rien de tout cela ; ils trouvent que la nature est assez belle de soi-même sans se donner la peine de l'arranger ni de la rectifier. Tel est le talent de M. Achard.

Quant à M. Paul Flandrin, c'est tout autre chose : on n'a pas compris sa manière de rendre la nature et on l'a accusé de faire du paysage « *comme Buffon faisait de l'histoire naturelle*, *sans sortir de son cabinet*. »

La critique qui a fait cette observation ne s'est pas rendu compte de ceci; c'est que M. Paul Flandrin est un peintre de *paysages historiques* et non un peintre de paysage, proprement dit. Semblable au Titien, au Poussin, au Gouaspre. Il cherche les grandes lignes, il rêve les grands effets et il fait *du style* dans ses arbres, dans ses terrains, dans ses masses de lumière ou d'ombre comme les peintres d'histoire font du style dans leurs figures. Il ne faut donc pas juger M. Flandrin en peintre réaliste, mais en peintre mystique, savant, mythologique ou ydillique : et bien que les sites que vous voyez là soient pris dans la Provence ou dans le Dauphiné ce sont des études faites pour de grandes compositions historiques. Voilà tout le secret des tableaux de M. Flandrin. En lui reconnaissant un sentiment poé-

tique, un style élevé, une imagination assez féconde, la critique s'est condamnée elle-même en lui accordant précisément les qualités qu'il cherche à acquérir. On comprend toute la distance qui sépare M. Flandrin des écoles de Dusseldorff, de Munich, de Genève, de Hollande et même de Belgique où ce genre de peinture est tellement peu compris qu'il n'est même pas cultivé.

La critique voudra-t-elle reconnaître une bonne fois, qu'elle s'est trompée? Nous ne le croyons pas, car les questions d'amour-propre sont les plus plus difficiles à résoudre et à terminer. Cependant, les faits sont là, il faut bien les accepter comme une vérité.

Il nous est impossible, comme dans les autres catégories que nous avons déjà traitées, de nous appesantir sur tous les noms et sur toutes les œuvres de quelque valeur; nous engagerons seulement, MM. Roffiaen, Vant'Velt, De Schampheleer, Depratere, Lacomblé, Lamorinière, Van Bomberghem et quelques autres, à bien se pénétrer des secrets de la nature et à étudier le plus possible les œuvres des trois grandes écoles que nous venons de passer en revue. Quant à nous, nous ne doutons nullement de la réussite et nous les attendons au salon prochain.

(La suite à un prochain numéro.)

Exposition Universelle,

DE L'INDUSTRIE ET DES BEAUX-ARTS,

A NEW-YORCK.

Nous ne saurions trop appeler l'attention des artistes sur l'exposition universelle qui s'ouvrira dans quelques mois aux États-Unis, parce que nous la croyons de nature à amener des relations internationales utiles à la Belgique. Les beaux-arts sont forts peu avancés en Amérique, on y est très-friand de toutes les productions qui viennent de l'Europe et les Américains font, volontiers, d'assez grands sacrifices pour s'en rendre propriétaires.

L'exhibition de Londres, nous dira-t-on, n'a pas produit tous les résultats qu'on en attendait. A cela nous répondons : la plupart des artistes qui ont envoyé à l'exposition de Londres savaient à peu près, à l'avance, à quoi s'en tenir; ce n'était pas une exposition *marchande;* elle n'était que très-imparfaitement artistique, puisque les œuvres de la peinture n'y étaient point admises, à moins qu'elles ne fussent un produit industriel, que l'on ne pouvait y acheter ni vendre. L'exposition de Londres a donc eu plutôt un résultat honorifique qu'un résultat pécuniaire; chacun a travaillé pour l'honneur de son pays bien plus que pour son individualité propre, car nous ne croyons pas que l'exhibition ait attiré beaucoup de commandes à nos artistes.

Mais en Amérique ce sera tout autre chose; chaque artiste ou chaque concurrent mettra le prix sur son œuvre et il pourra réaliser. D'un autre côté, les frais de transport seront à la charge de la Compagnie américaine, aussi bien que les frais de retour. Elle offre spécialement un navire qui viendra prendre les produits à Anvers le 1er février et les rapportera au lieu de départ, — si l'acquisition n'en a pas été faite. — On nous a affirmé, de plus, que toutes les marchandises ou objets d'art destinés à l'exposition seraient assurés.

Nous prions donc MM. les artistes de lire les deux circulaires suivantes qui nous sont adressées par l'agent spécial de la Compagnie. Le caractère d'honorabilité de M. Herman Cousins nous est particulièrement connu, en sorte que c'est avec la plus extrême confiance que nous livrons ces documents intéressants à la publicité.

« *Huy, le* 3 *décembre* 1851.

« *Monsieur le rédacteur de la Renaissance illustrée, à Bruxelles.*

« Comme représentant autorisé dans ce pays du Comité de l'Exposition de New-York, je vous prie d'insérer dans votre estimable journal l'avis qui suit, auquel les Directeurs désirent donner toute la publicité possible.

« L'intérêt immense qui existe pour la Belgique à figurer avec honneur à cette exposition me donne la certitude que vous n'hésiterez pas à donner place dans vos colonnes à cet avis.

« Il ne s'agit pas en effet ici de réunir sur un seul point les produits les plus distingués de l'industrie du monde pour les exposer à la curiosité souvent vaine et sans résultats du public. Il n'est pas non plus question de procéder à un concours industriel où la palme n'est pas toujours acquise aux fabrications les plus importantes, comme chiffre de consommation, ou les plus avancées comme prix de revient. Nous connaissons à cet égard les déboires qu'ont éprouvés beaucoup d'industriels à la dernière Exposition universelle de Londres, et qui n'ont même jamais été évités dans aucune des expositions que des nations du continent ont, pour leur compte particulier, ouvertes précédemment.

« Notre but à nous, est tout autre. Nous cherchons à augmenter les relations commerciales avec l'Amérique, marché déjà si vaste, dont l'importance croît incessamment, et qui bientôt deviendra peut-être le centre des affaires entre l'Europe et la plus grande partie de l'Asie et de l'Océanie. A cet effet, nous donnons rendez-vous à New-York à tous les produits industriels et artistiques du monde entier; aucun d'eux ne sera exposé sans l'indication du prix de vente; ils pourront être acquis ou servir de spécimen pour des ordres plus importants; en cas de non vente, les articles exposés sont retournés franco à Anvers, et le fabricant n'a aucune espèce de frais à supporter. En un mot, c'est un véritable bazar industriel que nous voulons former, mais où l'expéditeur n'a que de bonnes chances à courir.

« Notre création est donc au point de vue commercial d'une importance qu'on ne peut méconnaître. Non-seulement le fabricant peut y trouver le moyen d'augmenter ses débouchés en Amérique, mais grâce à la fixation des prix de vente, initiative essentiellement libérale dont nous réclamons l'honneur, il va se trouver en relations avec le commerce et l'industrie de l'Univers qui sera représenté à New-York par l'affluence des visiteurs dont l'exposition de Londres a déjà pu donner un exemple.

« Nous avouons, monsieur, que nous comptons particulièrement sur votre pays pour nous aider dans la tâche que nous avons entreprise. L'état avancé de vos nombreuses industries nous est garant du rôle honorable qu'il est appelé à jouer dans la lutte à laquelle nous le provoquons, et c'est moins peut-être à l'émulation ou à l'amour-propre de vos fabricants que nous fesons appel qu'à leur intérêt bien entendu.

« Nous appelons aussi à nous les artistes si distingués dont votre pays a le droit d'être fier; nous leur ouvrons une contrée qui est en état d'apprécier les œuvres et qui peut devenir pour eux la source de profits considérables.

« Déjà l'académie de Dusseldorff s'est rendue à notre invitation; il en est de même de la ville de Francfort S. M. L'une et l'autre se sont engagées à nous envoyer une collection complète d'objets d'art. D'autres adhésions nous sont parvenues encore. Nous sommes certains que vos grands artistes, peintres, graveurs, sculpteurs, etc., ne resteront pas en arrière et tiendront à porter haut le drapeau artistique de la Belgique.

» Veuillez, Monsieur, inviter les autres journaux du pays à reproduire la présente et l'avis qu'elle contient et agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

« Herman COUSINS,

« Agent en Belgique du comité de l'exposition de New-York. »

Voici maintenant la déclaration des Directeurs de la Compagnie qui investissent M. Cousins de ses pouvoirs. On y trouvera la confirmation du fait avancé dans la lettre de l'agent anglais en Belgique, lettre que nous venons de citer.

« Nous, soussignés, agents à Londres, avons l'honneur d'annoncer que cette exposition commencera le 13 avril et restera ouverte au public jusqu'au 14 août 1852, dans un bâtiment constitué par le gouvernement en entrepôt de douane pendant toute sa durée.

« Cette exposition comprendra, outre les objets qui figuraient au Palais de Cristal à Londres, les produits des beaux-arts, tels que peintures,

sculptures, etc., ce qui lui donnera un caractère nouveau et attrayant.

« L'usage de cette exposition n'est pas limité aux exposants de Londres; tout le monde peut y prendre part; il suffit d'adresser avant la fin de décembre, une adhésion indiquant l'emplacement nécessaire soit sur le sol, les étagères ou le long des parois.

« Tous les objets d'origine belge devront être prêts pour l'embarquement, le 1er février prochain; ils seront transportés en Amérique, et en cas de non vente retournés à Anvers sans frais.

« Le prix de vente sera fixé sur chaque article exposé, et des personnes compétentes seront nommées pour surveiller la vente et recevoir les commandes. Toutefois, si les exposants le trouvent convenable, ils auront la faculté de prendre comme intermédiaires leurs propres agents.

« En cas de vente les commissions d'usage aux États-Unis de 10 p. % sur les objets de sculpture, peinture, etc. et de 5 p. % sur tous les autres seront réduites avec les frais proportionnels de transport et d'assurance, et le solde sera remis à l'exposant. Le placement des objets, leur surveillance, etc., restent à la charge de l'administration.

« Nous ferons connaître sous peu le nom de l'agent à Anvers à qui les envois devront être adressés et qui sera chargé de la surveillance de leur embarquement.

« Toute demande d'emplacement devra être adressée à notre bureau, n° 43, Clarges-Street Piccadily et pour la Belgique, à notre représentant dans ce pays, M. Cousins, à Huy, chez qui l'on peut obtenir tous les renseignements nécessaires.

(Signé) Charles BUSCHEK, Commissaire autrichien à l'exposition de Londres, n° 133, Fenchurch-Street.

Edward RIDDLE, Commissaire des États-Unis à l'exposition de Londres.

Pour copie conforme,

Herman COUSINS.

Nous insistons, de nouveau, pour que MM. les artistes étudient bien tous les côtés de la question et qu'ils veuillent bien en peser tous les avantages. Quant à nous, il nous paraît inutile de les démontrer, ils parlent d'eux-mêmes et avec une grande éloquence.

J. A. L.

LES MUSÉES DU LOUVRE.

DEPUIS LE 21 FÉVRIER 1848.

(Suite.)

Toutefois le nouveau directeur des musées ne pouvait méconnaître qu'un moment dominé par le succès révolutionnaire, le reproche d'avoir mis dans l'ombre l'école moderne, se réveillerait ensuite plus ardent, et atténuerait singulièrement le mérite de cette première réussite. C'est qu'aussi les localités dont il restait à disposer au Louvre, ne semblaient pas promettre que la seconde exhibition pût se faire d'une façon qui eût l'éclat, le prestige de la première. En effet, au lieu d'une longue et monumentale galerie, il ne restait plus pour l'école française, qu'une suite de chambres carrelées; au lieu du grand salon carré, pour les œuvres d'élite, on n'aurait plus que la salle dite des Sept-Cheminées, si obscure, qu'elle était comme les catacombes de ce musée général.

Il y avait enfin à objecter aussi, que ces deux expositions seraient fâcheusement séparées l'une de l'autre, et la séparation rendue très-pénible par le périlleux état de la fameuse galerie d'Apollon, depuis longtemps échafaudée et menaçant ruine.

Ces objections fondées, ces obstacles réels n'arrêtèrent pas M. Jeanron. Obéissant à un plan fortement arrêté, il continua son travail de classement pour notre école, comme il l'avait fait pour les autres, Flandres et Italie, et il augmenta même nos richesses doublement nationales, origine et possession, en retirant des greniers, des magasins et de quelques résidences de l'État, un grand nombre de tableaux de mérite dont la mise en lumière fit une sensation imprévue, alors que M. de Falloux parlait de rendre toutes les toiles religieuses aux églises. Acceptant provisoirement l'obscurité de la salle des Sept-Cheminées, il y exposa les grandes œuvres de l'école impériale, qu'il compléta, en faisant rentrer au Musée les Pestiférés de Jaffa, de Gros, les Cavaliers, de Géricault, le Virginius, de Lethière, le portrait de Mme Récamier, par David, et diverses autres œuvres importantes. Leur rapprochement harmonieux, leur isolement calculé leur profitaient davantage que l'absence du grand jour ne pouvait leur nuire. Au reste, M. Jeanron dévoilait déjà franchement toute sa tactique, en affichant dans ces salles, le jour de leur réouverture, que, confiant dans la libéralité nationale, il comptait bien obtenir sous peu — la réparation des combles, — un meilleur jour, — le parquetage des chambres, — et l'acquisition des deux toiles de Géricault (le Chasseur et le Cuirassier) qu'il avait, par autorisation judiciaire, fait entrer au Musée, à titre de dépôt comme propriété du Roi un moment égarée chez les particuliers.

En effet, les membres de l'Assemblée nationale, le chef du pouvoir exécutif, les ministres, toutes les autorités compétentes, enfin, ne cessèrent un instant d'être l'objet des vives et actives sollicitations de ce directeur dévoré, si l'on peut dire, d'initiative. Les difficultés de réussir, semblaient insurmontables, en ces temps d'économies un peu affectées. Le dédain de beaucoup pour les choses taxées de futilités, la jalousie contre Paris des législateurs provinciaux, la méfiance des uns à l'égard des hommes nouveaux, le désir qu'éprouvaient les autres de ne pas donner cette leçon à l'ancien état de choses, tout conspirait contre le projet de M. Jeanron, au milieu de ces désordres, de ces haines, de ces peurs. Il triompha pourtant des hommes disparates, dont les noms doivent être loyalement réunis sur ce terrain neutre des beaux-arts, MM. Ledru-Rolin, Félix Pyat, Thiers, Dufaure, de Corcelles, Denjoy, Alb. de Luynes, de Lasteyrie, Vivien, de Rémusat, Cavaignac, etc., entraînèrent l'Assemblée à voter les deux millions intrépidement et obstinément demandés par M. Jeanron. Un architecte nouveau manquait, M. Fontaine n'étant plus possible. M. Jeanron offrit M. Duban qui fut agréé. L'architecte et le directeur s'entendirent aussitôt sur tout ce qu'il y avait à faire pour les réparations et embellissements, pour les besoins du service intérieur, les convenances du public, les cours, jardins, chantiers, ateliers, clôtures et sur les questions d'accès et de parcours. Huit jours de fermeture suffirent pour livrer tout le Louvre à l'architecte, à ses ouvriers; l'œuvre multiple commença aussitôt.

La direction, obligée de se croiser momentanément les bras, quant aux musées de peintures, reporta sur d'autres points son activité réorganisatrice : le musée assyrien fut augmenté de belles vitrines; dans une salle contiguë, conquise sur la municipalité du quatrième arrondissement, elle établit un musée de l'art grec primitif, dont la plupart des monuments étaient inconnus du public. Cette salle, dont les parois furent décorées avec goût et simplicité, fit sensation.

Un grand nombre de monuments égyptiens de la plus grande beauté, de la curiosité la plus rare, et presque tous d'une proportion gigantesque, sphinx, statues, groupes, sarcophages, stelles, gisaient pêle-mêle, inconnus du public, dans les ateliers, les magasins, les caves du Louvre, nous n'avions, pour tout résumer d'un mot, qu'une Égypte d'armoire. M. Jeanron offrit ces grandes et belles choses au public dans la vaste salle de Henri IV, en face Saint-Germain l'Auxerrois. Le sphinx colossal qui se délitait au grand air dans la petite cour du Musée, y fut apporté. Ce nouveau musée égyptien colossal, devait se lier, par l'escalier monumental du bord de l'eau, aux vitrines du premier étage. Toutes les révolutions de ce grand escalier devaient se garnir d'inscriptions égyptiennes précieuses, extraites de caves. Or, il est bon de dire que cet important travail fut mené à terme sans argent; le personnel des musées, activé, sorti de ses habitudes somnolentes, y suffit. Un savant, alors étranger au Musée, et un jeune employé temporaire, aussi érudit que zélé, dressèrent le nouveau catalogue, le plublic, et les journaux accueillirent avec beaucoup d'éloges, cette nouvelle création née d'éléments pour ainsi dire anéantis.

Une collection considérable d'objets précieux de toute nature, des arts chinois, indiens, japonais, etc., en quelque sorte perdus dans les armoires et resserres du Louvre depuis un temps immémorial, méritait d'apparaître à la lumière. On entreprit ces fouilles, ce tri, ce classement, et on en forma ce curieux musée si bien accueilli des curieux, des savants, et qui figure aujourd'hui dans une magnifique salle confinant au musée naval, dans le pavillon de Beauvais, sur la rue du Coq. Cette collection accrue encore de tous les objets que M. Jeanron tira du ministère du commerce, reçut le nom de *Musée*

ethnographique (qui décrit les mœurs des nations). La beauté et l'importance de ces objets, le bon ordre de leur classement sur les simples tables où ils avaient été provisoirement déposés, frappa le public; la presse loua fort cette initiative nouvelle de M. Jeanron, et le ministre de l'intérieur, M. Dufaure, ainsi que divers représentants du peuple assurèrent à l'actif et ingénieux directeur des musées que des fonds seraient accordés pour les vitrines nécessaires à la bonne exposition de ces objets curieux. Il est certain que ce nouveau musée est ou peut être fort utile aux artisans de Paris, auxquels il offre mille enseignements qui ne se trouvent nulle part ailleurs, même comme estampes ou descriptions dans les livres.

Il faut rendre cette justice à M. Dufaure, que pendant son court ministère d'alors, il montra beaucoup de sollicitude pour ce qui regardait le développement, l'amélioration de nos musées. Il existe, sous la grande galerie du Louvre, deux étages surbaissés jusqu'alors encombrés par les archives du conseil d'État; M. Jeanron en réclamait instamment la vacuité; M. Dufaure amena à plusieurs reprises sur les lieux soit le ministre, soit les commissions de l'assemblée, afin de trancher plus vite les questions. Déjà l'infatigable directeur des musées s'occupait du classement de plus de 30,000 dessins de maîtres, trouvés dans les mystères du Louvre, inconnus du public et qui furent inventoriés pour la première fois, et estampillés sous les yeux d'une commission. On remit également en lumière une foule de documents d'art, de livres spéciaux, de gravures précieuses, toutes choses enfouies, inconnues...

Par ailleurs, le musée de sculpture dit *de la Renaissance*, fermé depuis longtemps, fut réorganisé et historiquement classé, pour être livré au public. Ce musée devait aboutir par la chronologie aux écoles modernes et se recruter, en finissant, dans les galeries toutes vivantes, si l'on peut dire, du Luxembourg. M. Jeanron avait accru cette collection toute nationale, d'une foule de chefs-d'œuvre, d'objets oubliés, enfouis, perdus : Ainsi, par exemple, l'*Hercule gaulois* du Pujet, tiré d'une antichambre du Luxembourg. Un soc était préparé pour le fameux groupe de l'*Andromède*, et un grand nombre de charmantes œuvres en marbre, provenant des concours de nos vieilles académies, et qui gisaient dans des caves de Versailles, avaient été réunies là. M. Dufaure, répétons-le, à la suite d'une visite qu'il avait été sollicité de faire dans ces catacombes, avait aidé son employé de tout son ascendant contre l'opposition de la municipalité de Versailles, qui, sans raison ni droit, voulait retenir ces trésors dans ces cryptes, dans ces sépulcres humides, où ils moisissaient inconnus aux yeux, à la lumière.

M. Jeanron s'était, en outre, soigneusement appliqué à reconstituer l'intrégrité de certains monuments dont on avait brisé, dispersé les parties. Bref, c'était tout un événement pour l'art. La contiguïté des salles autrefois affectées au gouverneur du Louvre, devait servir à recevoir toutes ces augmentations. Cette collection allait s'ouvrir, tous les travaux en étaient terminés. Les hommes instruits et curieux, les amateurs, les savants, les artistes, toutes personnes et toutes lumières dont M. Jeanron recherchait le témoignage et les conseils, se félicitaient de cet ensemble de faits nouveaux, de résolutions hardies...

Ce n'était pas tout encore. M. Jeanron organisait aussi des salles de reproduction en plâtre. Il les groupait autour de la charmante reproduction de la cheminée de Bruges, et des tombeaux des ducs de Bourgogne. Il achevait un autre musée des monuments chrétiens primitifs, et encastrait intérieurement la longue suite des bas-reliefs de Magnesie, couchés depuis leur arrivée dans l'herbe et les immondices des terrains mal enclos de planches, en face Saint-Germain l'Auxerrois.

M. Dufaure donnait sa vive approbation aux diverses questions aux projets ci-après indiqués :

Profonde étude sur l'avenir des expositions annuelles de l'art contemporain et sur l'appropriation du second étage du Louvre à ces expositions;

Aménagement en d'autres localités des ateliers dangereux;

Installation de réservoirs d'eau, d'outillage de pompes, service de pompiers, etc.

Cette question ainsi résumée :

Que tout objet qui ne pouvait ou ne devait pas être exposé au Louvre, devait en sortir pour aller figurer dans d'autres établissements, soit de Paris, soit de la province;

Création d'un *Musée de la gravure moderne* au Luxembourg, collection qui n'existe nulle part, — ensemble magnifique des œuvres du burin français que le cabinet des estampes n'offre pas, et auquel on ne peut suppléer que par les visites successives des cartons des collecteurs ou des marchands, création qui ne coûterait rien à l'État, le musée possédant la plus grande somme des gravures, des belles épreuves à exposer, les artistes ou leurs héritiers donnant les autres;

Recherche enfin d'une combinaison pour le recrutement du musée des artistes vivants, au Luxembourg, collection qui reste stationnaire; — et pour l'enrichissement des musées de province; voilà, vues dans l'ensemble où en étaient les choses, soit en faits déjà réalisés — soit en projets en cours d'examen ou d'exécution, lorsque, après deux ans si incroyablement remplis de services, M. Jeanron fut brusquement destitué.... il est juste de dire que M. Dufaure n'était plus ministre....

Les idées pratiquées par M. Jeanron pendant ces deux années d'ardent labeur, semblent se résumer à ceci : *tout classer*; — *tout montrer*. M. Jeanron était un travailleur. Il ne songeait pas à se poser en protecteur des artistes, à agir personnellement sur eux, à faire de l'ostentation, à trancher du Mécène, à créer des conflits avec la direction des beaux-arts. Appréciant mieux sa mission, son rôle, ce directeur des musées nationaux semblait tout simplement préoccupé de faciliter l'accès de tout à tous, d'augmenter la durée et la possibilité du travail, d'être enfin, non pas un fonctionnaire hautain, brodé, chamarré, mais tout simplement un employé d'utilité, — un fonctionnaire pour les autres, et non pour lui!

Ce qui s'est fait, et l'on peut aussi dire ce qui se fera au Louvre, est et sera donc la conséquence forcée du grand mouvement qui y fut imprimé par M. Jeanron durant les deux années de son action administrative. Ses successeurs récolteront paisiblement ce qu'il a semé avec les peines infinies de ces temps difficiles. Nous qui sommes ici, des gens d'art et non des hommes de parti, nous qui faisons un loyal éclectisme en faveur des choses, sans trop nous soucier des gens, il nous importe peu que M. Jeanron soit républicain de la veille ou n'importe quoi du lendemain! nous ne voyons en lui qu'un artiste qui avait déjà sa part de célébrité personnelle par ses pinceaux, — un homme qu'une révolution a brusquement mis à un poste au moment périlleux et plein d'effrayantes responsabilités, et qui a triomphé des iconoclastes armés, sortant sanglants ou ivres de l'émeute et plus tard d'une autre espèce d'iconoclastes plus difficiles encore à amadouer... Nous ne voyons en M. Jeanron qu'un administrateur ingénieux, entreprenant, plein d'initiative, de résolution, d'excellentes idées, d'amour de l'art, de dévouement aux artistes, et de sollicitude pour les intelligents plaisirs publics.

Ce que M. Jeanron a entrepris, a accompli, double de mérite, eu égard aux circonstances, aux périls, aux difficultés des temps à travers lesquels il a opéré son œuvre de regénération. Au reste, les journaux de toutes couleurs lui ont consciencieusement rendu cette justice, et précipité à bas de ses fonctions, au moment où il avait la main à une œuvre efficace, et la tête pleine d'excellents projets, M. Jeanron a dû remonter à son modeste atelier d'autrefois, l'esprit chagrin, c'est possible, mais la conscience tranquille. Son nom, quoiqu'on fasse, vivra désormais au Musée; c'est sa gloire. L'examen qui nous reste à faire des réparations et embellissements du Louvre, ne pourra que consacrer ce fait. Du jour où, ayant besoin de tout faire pour obtenir de l'Assemblée constituante les deux millions nécessaires aux travaux dont il avait conçu le plan, la somme eût été votée, le directeur général des musées nationaux n'avait sur ce point là plus rien à faire; c'était à l'architecte d'achever l'œuvre. Or, le moment de l'inauguration des salles venu, que M. Jeanron fût ou ne fût plus à son poste, c'est bien toujours à lui qu'il fallait reporter le mérite de l'initiative. L'inaugurateur nouveau a donc inauguré l'œuvre d'un autre. Constatons, pour finir, que le successeur de M. Jeanron a reçu, ce jour-là, la croix d'officier de la Légion d'honneur...

Quant à l'exécution de la pensée de M. Jeanron, elle incombe toute à M. Duban l'architecte. Nous finirons par un rapide examen de ces travaux que le public est admis à juger depuis environ trois mois.

Comme architecte, d'abord (le décorateur viendra ensuite). M. Duban avait à reprendre en partie la construction en sous-œuvre de la fameuse galerie d'Apollon, qui menaçait ruine; — et ensuite à donner du jour dans la salle des sept Cheminées, et à éclairer

les galeries dans les parties trop ombreuses de leur développement.

La galerie d'Apollon, bâtie par Henri IV, avait été en partie détruite en 1661 par un incendie, un jour qu'on y construisait un théâtre volant sur lequel Louis XIV devait danser au milieu de toute sa cour. Réparée, décorée par Lebrun du riche plafond qu'on y voit encore en partie, le Directoire en avait plus tard fait une sorte de musée pour les miniatures et les pastels. Mais la mauvaise construction primitive de cet édifice, la détérioration des voûtes, tout avait contraint à l'abandon de cette salle, qui, depuis 1824, encombrée de poutres de soutien et de charpentes, ne servait plus que de passage, aux époques des expositions. M. Duban a donc reconstruit la voûte, la façade qui donne sur le jardin de l'Infante, et l'intérieur de la galerie a été restauré avec tout le goût de la décoration primitive. On a refait les peintures endommagées, on a appliqué un or éteint sur les parties à raccorder, bref, l'aspect du tout est riche, harmonieux. Cette salle dont le plafond a été restauré, refait sur plusieurs points par M. Guichard, et dont le compartiment central attend une peinture de M. Eug. Delacroix, sert désormais, je n'ose dire d'antichambre, aux salles restaurées, régénérées du Louvre.

On entre de là dans le grand salon carré, celui dont M. Jeanron a voulu faire une sorte de sanctuaire pour les chefs-d'œuvre de nos collections, un sactus-sanctorum, une tribune florentine. La richesse de la décoration est assurément ici le défaut. En effet, dès les premiers pas qu'on fait dans ce salon immense, les yeux sont attirés, accrochés, si je puis dire, non par les tableaux, mais bien par l'éclat de cette décoration. C'est en haut que soudain le regard se porte, provoqué par le pétillement des dorures, la vivacité de l'ornementation. Cela dit, constaté, reproché, je ne crois pas devoir imiter divers critiques qui ont fait de cette décoration l'objet d'un dénigrement que j'appellerai acharné. La frise qui règne autour de la voûte, et qui porte dans des écussons, les noms des principaux peintres, est d'un bel effet, si toutefois elle ne descend pas un peu bas, pour les tableaux, en prolongeant l'ornementation brillante du plafond. Mais ce qui semble tout à fait criticable, ce sont les quatre grandes figures représentant l'architecture, la sculpture, la peinture et la gravure, qui reposent sur une même corniche pour se développer en surplomb dans les angles, d'une façon impossible à justifier, et fort effrayante pour les promeneurs du salon, que semble menacer leur chute. L'auteur de ces figures est M. Simart. On reproche aussi les tons choisis pour les tentures sur lesquelles se détachent les tableaux. Peut-être, en effet, y a-t-il un éclat dont la peinture souffre. En tout cas, ce qui est incontestablement laid, ce sont les portes, soubassements, lambris, rampes, meubles, n'étalant partout qu'un faux ébène lugubre et n'offrant nul accident aux jeux de lumière destinés à dessiner toute chose. Donc, abus de l'or, du brillant, de l'éclat, par en haut ; — abus du triste du froid, du funèbre, par en bas, et les tableaux entre deux placés sur un fond peu favorable, voilà l'ensemble.

La grande galerie qui offre le nouveau classement par écoles, entrepris par M. Jeanron, était, comme on sait, privée de lumière sur divers prolongements, où les tableaux restaient comme inconnus. De larges ouvertures ont été pratiquées dans la longueur de la voûte, et la galerie reçoit ainsi dans son développement une lumière égale et brillante. Il a sans doute été impossible de donner à ces prises de jour un caractère plus architectonique que celui de simples chassis de serre chaude, et c'est à regretter, les ouvertures du salon carré et de la salle des Sept-Cheminées étant d'un aspect plus riche et plus monumental, mieux assortis au caractère général du monument.

Cette salle des Sept-Cheminées, enfin, dans laquelle on revient, pour trouver les grandes pages de l'école française, est de tous ces travaux de réparation et d'embellissement, celui qui réunit le plus d'adhésions, à part toutefois, et cette fois encore, le ton vicieux du fond, qui donne un aspect plus vert encore au toiles de l'école de David. Quant au plafond, à la voûte, aux corniches, aux frises, je trouve tout cela très-beau dans l'ensemble, les réserves faites sur quelques détails. Le système général de cette décoration consiste en une guirlande de victoires aux ailes étendues, tenant des palmes, des couronnes, des devises. Ces figures, moulées par M. Duret, ont été légèrement traitées, carnation et ajustement, et l'effet en est doux et neuf. Un collier de médaillons porte à l'entour de cette voûte les portraits blanc sur fond d'or de peintres et de sculpteurs célèbres. Comme là bas, par ces grandes figures, ici les angles sont mal dissimulés, à l'aide de pilastres irréguliers, reposant sur des trophées emblématiques, et d'un goût très-contestable.

Quoiqu'il en soit, pour la majorité qui aime le brillant, l'éclat, la richesse, ces salles, ces plafonds sont de nature à produire beaucoup d'effet. Le critique judicieux regrette l'abus dans cet éclat, qui fait presque un accessoire du principal : les tableaux. Là où comme chez les particuliers, les tableaux ne sont eux-mêmes qu'une partie de l'ornementation, c'est bien. Mais dans un musée !

Il nous reste à signaler une autre innovation qui, celle-là, n'est pas due à M. Jeanron, et n'en est pas meilleure. L'ancienne salle des peintures gothiques qui s'ouvre droit en face du grand escalier pour conduire dans le salon carré, dont elle formait comme l'antichambre, a été fermée, pour contraindre le public à se détourner par la galerie d'Apollon, et, ouverte seulement sur le salon carré, elle a été consacrée à la collection de bijoux précieux autrefois déposés dans la première des salles du musée Charles X. Avant comme aujourd'hui, je trouve ces trésors d'un inestimable prix, un peu trop accessibles, par des jours de révolution ; leur place eût été dans quelque salle reculée, d'un moins facile accès. Ensuite, je n'admire pas la décoration aussi par trop funèbre, donnée à cette salle, sous prétexte de mieux faire ressortir les bijoux. Il faut à ceux ci bien de la gaîté, pour conjurer toute la tristesse qui les entoure !

Finissons par une observation pratique, qui importe fort aux artistes, au public, à tous ceux enfin pour qui les musées sont formés.

Lorsque M. Jeanron reçut la direction générale des musées, voici comment en était réglé l'accès général ;

Le dimanche était public ; — le lundi était consacré au nettoyage et à l'admission exceptionnelle de quelques curieux munis de cartes. Le reste de la semaine, on admettait les étrangers munis de leur passeport, et tous les artistes qui copiaient, étudiaient nos chefs-d'œuvre.

M. Jeanron ne put qu'augmenter l'accessibilité des musées, en les faisant ouvrir dès huit heures, au lieu de dix. Ces deux heures étaient sans prix pour les artistes travaillant là dans la belle saison, et n'ayant, pour beaucoup, nul autre moyen de vivre.

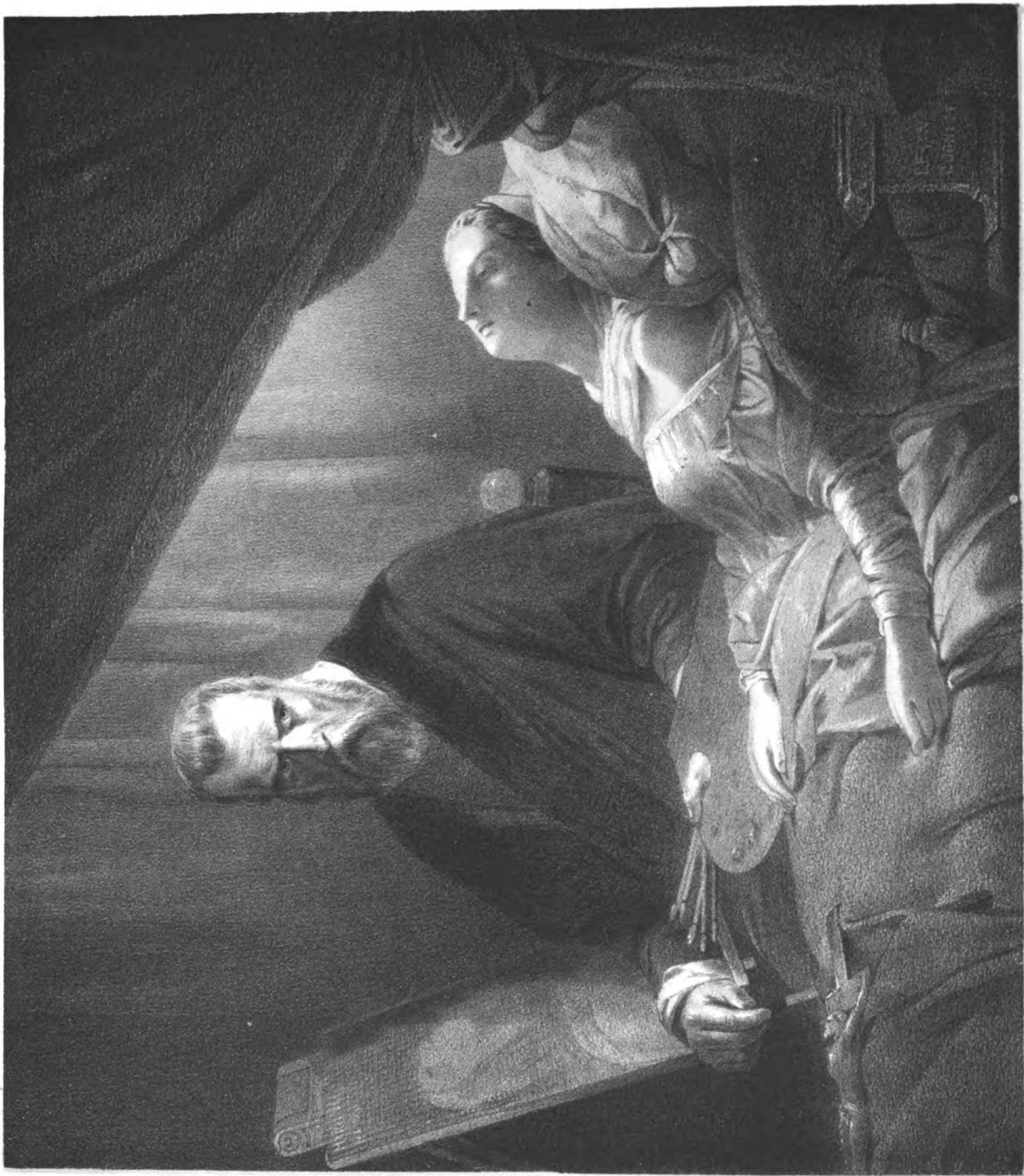
Depuis la destitution de M. Jeanron, on a enlevé le samedi entier aux artistes, pour le réserver aux visiteurs privilégiés. Il ne reste donc plus que seize jours de travail par mois, sauf les fêtes qui sont assez fréquentes, et qui réduisent encore ce peu de jours laborieux. On a aussi, en outre d'une grande perte de temps apportée dans leurs études, dans leurs travaux, en partie enlevé à ces artistes le contact des amateurs, des visiteurs aristocratiques, des étrangers, qui, voyant les gens à l'œuvre, faisaient beaucoup de commandes, par le rapprochement de nos chefs-d'œuvre et des artistes en train de les copier. Tout cela, et bien d'autres choses que je franchis, fait beaucoup crier.

Il y a quelques jours, de nouvelles salles ont pu être livrées au public, en continuation du plan dont nous avons rapidement raconté l'origine et l'histoire. Ces salles sont celles qui contenaient autrefois le musée espagnol, au premier étage sur le Louvre neuf. Les Byzantins et les Italiens occupent la première salle du nord : Perrugin, André del Sarto, Corrège, Léonard de Vinci, Tintoret, Jules Romain, Paul Veronèse, le Dominicain, les Carraches, etc., — la seconde salle, plus grande, où figuraient jadis des Murillo douteux, contient aujourd'hui Salvator Rosa, le Guerchin, l'Albane, etc., avec le *David terrassant Goliath*, de Daniel de Volterre, placé au centre.

La troisième salle contient des Flamands : Vanloo, Berghem, Flemael, Rubens, etc.

La quatrième et la cinquième, les grandes batailles de Lebrun et diverses autres œuvres françaises.

Il ne reste plus à ouvrir, — à part l'extrémité de la grande galerie qui touche aux Tuileries, et qui exige de grandes réparations architecturales, — que diverses salles de l'ancien musée de Charles X, — le musée des sculptures de la renaissance, dont nous avons plus haut raconté l'histoire, etc. — le musée des dessins, dans les entresols précédemment dévolus au conseils d'État, ensemble qui complétera le système d'améliorations bien incontestables, puisque rien n'y a été changé, conçu et en partie exécuté par M. Jeanron. N.



ACTUALITÉS

SOUVENIRS, — RÉVÉLATIONS.

SOMMAIRE : Du mouvement artistique et littéraire en Belgique. — Ce que ce pays peut devenir s'il comprend bien la position qui lui est faite par le *Coup d'État*. — L'Émigration Française et *la contrefaçon,* je veux dire la *réimpression*. — La propriété littéraire selon les avocats et la propriété selon la justice, la conscience et l'honneur. — Conclusion.

En parlant du mouvement artistique qui s'est opéré en Belgique depuis quelques années, mouvement qui s'est révélé d'une manière si sensible à la dernière exposition de Bruxelles, nous disions, que ce progrès était principalement dû à la fréquence des rapports établis entre les artistes étrangers et nos artistes indigènes, ainsi qu'à l'admission de leurs œuvres à nos expositions publiques. Nous faisions ressortir, en outre, que du contact, de l'étude et de la comparaison de ces divers systèmes, l'école belge s'était composé un tout, une physionomie, une sorte d'éclectisme, de critérium au milieu duquel elle s'avance franchement, résolument et avec des qualités essentielles d'indépendance et d'originalité. Il n'y a là ni contrefaçon, ni déprédation ; il y a individualité réelle, évidente, bien tranchée. Le fait vaut la peine d'être noté.

Eh bien, ce que Paris, Genève et Dusseldorff ont fait dans le domaine de l'art ; le coup d'État du deux décembre peut le faire dans le domaine des idées littéraires, si la Belgique sait comprendre la position qui lui est faite, la mission qui lui est réservée par ce fait exceptionnel.

En 1790, Genève devint le foyer des lumières par suite de l'émigration française qui y avait transporté ses pénates ; en 1815, la Belgique reçut une haute impulsion par la présence à Bruxelles d'Arnault, de Merlin et du célèbre David qui y fonda une école dont on retrouve encore aujourd'hui les racines ; en 1852, Bruxelles peut devenir le centre du mouvement intellectuel de l'Europe. Aujourd'hui l'émigration recommence ; les plus hautes intelligences s'expatrient non plus pour aller à Genève qui est devenu le point de ralliement de la démagogie active, non plus pour aller à Londres qui est le quartier-général de la démagogie *écrite* et *parlée*, mais pour demander asile à notre terre hospitalière, afin d'y pouvoir continuer les travaux que le canon des barricades ne leur a pas permis d'achever.

Une grande partie des illustrations françaises émigrent comme aux temps de la terreur ; — il est vrai que la terreur est un peu partout, — quelques-unes passent leur chemin et vont en Allemagne ou en Italie, d'autres ont déjà planté leur tente au milieu de nous et semblent vouloir s'y reposer des orages de la tribune, des luttes de la presse et des brutalités de la politique. On ne se contente pas de mettre au cachot la gloire militaire, de la casemater dans les forts de Ham, de Vincennes et du Mont-Valérien, on mitraille le génie, on met sa tête à prix et on force le talent à se mettre en faillite.

Alexandre Dumas est ici ; il met la main aux dernières pages de ses *Mémoires* en attendant que ses créanciers lui assurent le ruineux bonheur d'un concordat pacifique. Il travaille également pour un éditeur des mieux famés de notre ville et l'on raconte à ce sujet une foule d'anecdoctes qui prouvent plus que jamais en faveur de la fécondité de l'illustre romancier. On nous a même assuré que le dialogue suivant s'est établi entre l'auteur et l'éditeur en question.

L'auteur. — Dites-moi, mon cher monsieur, indiquez-moi donc un livre qui soit parfaitement et parfaitement bon de vente ?

L'éditeur. — C'est embarrassant M. Dumas; les romans ne se lisent guère, la poésie ne se lit plus, les chroniques historiques sont passées de mode..... Cependant,. ... je crois avoir trouvé un filon. Je sais un genre de livre qui n'est pas exploré, mais qui plait généralement à l'enfance, à la jeunesse, à l'âge mur et particulièrement aux vieillards. — Ce sont les histoires de mer. les naufrages.

L'auteur. — Bravo! je l'avais toujours pensé, c'est mon affaire. Avez-vous quelque bouquin là dessus ?

L'éditeur. — Tenez, j'ai lu tout dernièrement dans la *Revue de Paris* des détails pleins d'intérêt sur un naufrage qui vient d'assombrir toute une côte d'Amérique. Ce simple fait arrangé et vu au travers du prisme de votre imagination, ferait un travail admirable et à coup sûr plein d'intérêt.

L'auteur. — Donnez ! — Et chacun se retire de son côté en se souhaitant bien le bonsoir.

Trois jours après, lorsque le factotum de la maison fut rendre visite à l'auteur de Monte-Christo quatre-vingts magnifiques pages *in-folio* — car M. Dumas n'écrit jamais que sur de l'in-folio, — étaient majestueusement entassées sur sa table prêtes à être livrées à l'impression.

— Voilà mon cher, le roman que l'on m'a demandé.

Le pauvre jeune homme n'en croyait pas ses yeux. Il lui fallut feuilleter la plupart de ces pages pour bien s'assurer qu'il n'était pas possédé d'un affreux vertige, ni le jouet d'une terrible hallucination. C'était bien le naufrage Américain demandé, avec tout son drame, avec ses mille intrigues, avec ses péripéties. Et de plus, — chose vraiment incroyable, — le manuscrit était parfaitement vierge de toute rature.

Maintenant, voici qui est plus important. — Tous les regards se tournent vers M. Victor Hugo. L'aigle de *la Montagne* et de la poésie française va reprendre le cours de son vol, nous l'espérons tous. Il a placé son aire au sommet antique d'une maison de notre antique place de l'hôtel de ville et c'est de là sans doute, qu'il achèvera l'un des plus beaux ouvrages qui soient sortis de sa plume puissante : — *Les Misères*. C'est l'histoire de notre temps, de nos mœurs, de notre civilisation. Il met le doigt sur toutes nos infirmités sociales et il nous les montrera toutes, aussi hideuses, aussi multiples, aussi profondément vraies qu'il nous a montré les truands de la cour des Miracles. Seulement, ce seront truands d'une autre cour, miracles d'une autre époque. On nous assure que ces six volumes inédits, — que de misères, grand Dieu ! — seront la consécration la plus haute et la plus élevée de ce talent puissant et solennel.

. . . . — Maintenant au poète
A réveiller l'accord sur sa lèvre muette.....
Ah ! trop longtemps, pour nous,
La voix, que nous aimons, sut garder le silence :
O poète, il faut chanter ! — Que de ton cœur s'élance
La prière qui fait tomber l'homme à genoux !

Qu'importe si ta voix, à la tribune, absente,
Ne nous apporte point ta parole puissante ?
N'as-tu pas en tes mains
Une lyre vibrante, à la corde inspirée,
Qui peut, comme un écho de la langue sacrée,
Dire des chants d'amour à l'espoir des humains ?

Poète, pourquoi, loin du ciel, ta patrie,
As-tu porté tes pas sur la terre flétrie?
Quittant ta mission,
Quand tu devais chanter, fallait-il que ton ange
Vit son aile ternie au contact de la fange,
Qui couvres les chemins de notre ambition ?...

Chante! chante, poète! — Oh! que l'hymne sonore,
De justice et de Dieu vienne parler encore
A qui souffre ici-bas.....
Reprends, reprends, ton vol ! Va, fuis les bruits du monde ;
Prends place aux saints concerts, et, dans sa boue immonde,
Laisse l'Humanité poursuivre ses débats !

Quand un jour, fatiguée, au gouffre descendue,
Elle saura rougir, dans sa honte perdue,
Alors, tu la verras,
Prêtant à tes accents une oreille attentive,
Du fond de son malheur, vers toi, triste et plaintive,
Comme un damné du Dante élever les deux bras!

Alors, oh! parle-lui, pour calmer sa souffrance ;
Pour lui montrer plus purs les jours que l'espérance
Réserve à l'avenir !
Mais reste jusque-là, loin des yeux de la foule :
Que t'importe la terre?... Ah ! si ton pied la foule,
Ton front touche le ciel, d'où la paix doit venir !

Là, tu peux contempler, sans éprouver de crainte,
Celui qui doit ouvrir à la liberté sainte
Des sentiers plus étroits,
Que ceux où l'homme va, courbé, dans sa faiblesse,
Sous le doute accablant, dont le fardeau le blesse,
Se demandant encore où sont écrits ses droits.....

Ses droits?... Tu les connais! Oui, ta pensée immense,
Les voit où tout finit, les voit où tout commence. —
Les livres radieux,
Pour toi, ne gardent point de ténébreux mystères :
Tu sais en déchiffrer les sacrés caractères,
Lorsque ton regard d'aigle interroge les cieux! (*)

M. Thiers achève dit-on, à *l'Hôtel de Belle Vue*, les derniers volumes de son *Histoire du Consulat et de l'Empire*, (l'Empire de l'oncle bien entendu.) en attendant qu'il se mette à l'œuvre pour écrire l'histoire de l'Empire du neveu.

Eugène Sue, s'occupe, *dit-on*, des *Mystères de Bruxelles* pour faire suite aux mystères des 8 premiers jours de ce mois si féconds en mystères de toutes sortes.

David-d'Angers, ce fougueux sculpteur qui a ciselé en bronze presque tous les grands hommes de l'Europe artistique, littéraire et démocratique, cherche un atelier et un morceau de marbre, où il puisse laisser l'empreinte de son talent souple et nerveux. Celui-ci n'a rien de commun avec son homonyme,—l'inventeur des Romains issus du mannequin,—M. David D'Angers est un artiste tout de sentiment, amoureux de la forme, il est vrai, mais en tant qu'elle se rapproche de la vérité et qu'elle est l'expression brûlante de la pensée. A ce double point de vue, l'influence que M. David peut exercer sur notre école de sculpture *affadie*, peut être immense et fort salutaire.

Les illustrations abondent dans notre pays, et si nous ne craignions pas d'emprunter au règne animal, une métaphore un peu risquée, nous dirions que, semblable aux pluies de crapauds qui inondent l'Amérique, Bruxelles est inondé d'une pluie de célébrités.

Edgar Quinet le savant professeur à la faculté des lettres; le docteur Yvan, voyageur non moins érudit qu'homéopathe distingué, Léopold Duras, Forel, écrivains politiques. Hetzel, le célèbre éditeur du *Diable à Paris*, du *Voyage où il vous plaira*, et d'une multitude de publications charmantes qu'il a lui-même enrichies d'articles charmants, sont à Bruxelles depuis quinze jours. Mme Charles Reybaud, auteur de tant de ravissants feuilletons se réfugie sur notre sol hospitalier, et l'on attend une multitude de gens lettrés auxquels la hausse de la bourse fait peur.

Que va-t-il résulter de tous ces convois d'émigrants? qu'un mouvement littéraire inoui et inusité va se faire sentir en Belgique. Mais au milieu de tout cela aussi, que va devenir ce monstre hideux que l'on appelle la contrefaçon?—Il succombera sous les conséquences fatales de cet axiome évangélique « *quiconque s'est servi de l'épée périra par l'épée!* » La propriété littéraire,—garantie par la loi et par la présence des auteurs eux-mêmes qui seront là pour la faire respecter, — va venir planter son drapeau sur la tête de ce monstre *informe, ingens*, lequel expirera dans des tortures effroyables au milieu des auteurs dont il s'est nourri. Et ce sera chose bien curieuse à étudier, que de voir la propriété littéraire tuant la contrefaçon, dans sa propre maison et avec les armes mêmes de la loi derrière laquelle elle s'est si souvent abritée pour commettre ses déprédations.

Il y aura des intérêts froissés sans aucun doute; mais si le gouvernement, si les contrefacteurs eux-mêmes comprennent bien la position qui leur est réservée, l'honneur national peut rester intact. Ils peuvent, en faisant l'acquisition directe de manuscrits, édifier des fortunes considérables dont le développement aura pour base la loyauté et pour point culminant, la légalité. La Belgique, mise au ban des nations pourra relever glorieusement la tête, elle pourra effacer la tache originelle dont elle s'est souillée aux yeux de tous les peuples, elle pourra s'ouvrir des débouchés nouveaux, entr'autres, le marché français qui lui était interdit, et si elle s'impose quelques sacrifices pécuniaires elle en trouvera la compensation dans une couche nouvelle de trente-cinq millions de lecteurs, avides de connoître les œuvres de ses auteurs aimés, que le hasard des révolutions a chassés de leur pays.

Voilà où est la vérité vraie. Mais que l'on ne vienne pas nous dire pour couvrir la spoliation, que « *la propriété littéraire n'est pas une propriété comme une autre* (*); que l'on ne vienne pas soutenir aux yeux de l'Europe surtout, que « *la propriété littéraire est une usurpation commise au préjudice de l'humanité* (**) » que « *l'idée une fois publiée appartient au public et non plus à un individu* (***) » que « *c'est un nouvel abus, qui a remplacé l'antique abus des priviléges du roi, une de ces tyrannies nouvelles qui s'élèvent au profit d'un égoïsme mercantile et envahissant* LE PATRIMOINE COMMUN (****). » Ce sont là choses monstrueuses, renversantes, justiciables de la corde et de la hart; ce sont des arguments spécieux de rétheurs gourmés; paradoxes d'avocats en goguette, renversement de toutes les notions du vrai, du juste, du sens commun le plus vulgaire.

Comment! vous osez nier la lumière en face du soleil; comment, vous osez vous couvrir du manteau de la philanthropie pour détrousser l'humanité dans ce qu'elle a de plus grand, de plus noble, de plus beau, — le génie de l'homme! — Comment, vous osez prétendre que les œuvres de l'intelligence n'ont pas les caractères juridiques de la propriété, parce qu'elle n'a ni pignon sur rue, ni bois sur pied et qu'elle n'est pas inscrite au cadastre! Comment, vous osez soutenir que « *c'est une simple convention civile,* » *une figure de langage, une parole obligeante du législateur, sans définition légale* (*****); *un privilége dont le droit expire aux frontières du pays où il a été institué;* mais vous êtes donc des sauvages, des barbares, des crétins littéraires et politiques? car en prétendant cela, vous substituez tout simplement les principes les plus subversifs, aux principes du droit le plus divin, le plus absolu, le plus inattaquable.

Ainsi, vous sanctionnez, vous consacrez la maxime proud'honnienne : « *la propriété c'est le vol* »; seulement, pour paraître plus neufs, et plus originaux, vous la traduisez de cette manière :

« LA CONTREFAÇON C'EST LE DROIT! »

Morale impie, système spoliateur et déprédateur par excellence, que vous abritez sous le manteau d'un droit fictif et de la philanthropie que vous ne comprenez pas, pour lui donner l'apparence de la légalité.

Vous faites mieux encore; vous nous dites avec la plus perfide hypocrisie : Mais si nous vous volons votre bien, ce n'est pas pour nous, c'est au nom de la civilisation que nous commettons ce rapt, c'est pour arriver plus vite à la diffusion des lumières. Grâce aux progrès du siècle, « le besoin d'instruction est devenu un élément essen-
» tiel de vie, parce que l'instruction est le seul moyen réel d'éman-
» cipation sociale. Eh quoi, chaque jour toutes les voix de la presse
» invitent au banquet de la civilisation et des lumières ceux qu'elle
» nomme les déshérités, et à ce banquet ne sont admis que les
» convives heureux et riches, en position de payer fort cher la carte!
» Chaque jour on nous rappelle ce mot du poète arabe : *L'arbre de*
» *la science et de l'instruction porte ses fruits pour tout le monde,* » et
» autour de cet arbre s'élève comme une grille de fer qu'on ne peut
» ouvrir qu'avec une clé d'or. — Pourquoi établir des écoles? pour-
» quoi y appeler jusqu'aux plus humbles afin d'éclairer leur esprit?
» N'est-ce pas une amère dérision, si, une fois l'intelligence mise en
» culture, vous laissez à un privilége la faculté de tarifer à son gré

(*) Ces vers ont été adressés par M. Michaëls fils, à l'auteur célèbre de *Notre-Dame de Paris*. Il était encore au milieu de cette France qui devait le remercier plus tard de l'avoir faite littérairement si grande, par un décret de proscription. Voici ce que M. Hugo répondit à M. Michaëls :

Je vous écris, monsieur. du milieu de cette mêlée qui m'enveloppe. Les rumeurs tombent. les beaux vers restent. Je vous serre la main : le combattant remercie le poète.

VICTOR HUGO.

Juillet. Paris.

(*) Philippe Dupin, au sein de la commission assemblée au ministère de l'intérieur en 1846. pour donner son avis sur la question.

(**) Portalis. — Discussion de la chambre des députés, mai 1841.

(***) Royer-Collard et Guizot.—Chambre des députés, séance du 31 mars 1846.

(****) Ce même M. Portalis, déjà nommé.

(*****) De Berville avocat général. — Discussion de 1841 à la chambre des députés.

» la bêche et la charrue qui doivent l'empêcher de retomber en » friche? »

Voilà les billevesées que l'on nous débite pour cacher les scandaleuses immoralités de la déprédation qui s'exerce. Non-seulement on s'appuie sur la diffusion des lumières pour les légitimer, mais encore on prétend que l'*intérêt de la socilté toute entière l'exige* (*), et que ceux qui revendiquent ouvertement les droits de cette propriété littéraire, sont en hostilité directe avec tous les autres intérêts de cette même société.

Ces raisonnements sont tout simplement absurdes et fabuleux de monstruosité. Eh quoi!! vous voulez que je passe ma vie à forger des idées pour le bien-être moral ou matériel de votre société et vous trouvez bon de ne pas me garantir la propriété de ces œuvres qui sont le fruit de mes veilles, de mes labeurs incessants tout aussi bien que le champ ou la maison que vous avez achetés peuvent être le fruit des vôtres?

C'est de l'injustice, c'est de la barbarie!

Eh quoi! vous trouvez bon que je sois l'instituteur intellectuel de votre société et je n'aurai pas le droit ainsi que vous, de me reposer a l'ombre de ma propriété? Et cependant, tout aussi bien que vous, j'ai besoin de pain pour me nourrir, de bois pour me chauffer, d'habits pour me vêtir, d'un toit pour m'abriter. Vous ne voulez pas que je possède tout cela, parce que je l'ai acquis d'une toute autre façon que vous et que mon idée n'a pas revêtu la forme d'un moellon, d'un pain de sucre, d'un champ de blé, — toutes choses palpables.

C'est de la déloyauté!

Eh bien! soit; puisque vous ne voulez pas reconnaître aux *œuvres* de mon intelligence les caractères juridiques de la propriété, nous ferons alors du socialisme et je me ferai communiste.

J'irai me chauffer chez vous quand j'aurai froid ou me vêtir quand je serai nu.

J'irai m'asseoir à votre table quand j'aurai faim.

J'irai me reposer, dans votre lit quand j'aurai besoin de sommeil. — Que direz-vous alors?

Ah! bourreaux et insensés que vous êtes, je vous vois venir avec votae *code* à la main!

Si je m'installe chez vous sans votre permission vous me ferez mettre à la porte par vos laquais;

Si je m'asseois à votre foyer, vous me ferez donner la schlague pour me réchauffer.

Si enfin je vous dérobe un morceau de pain, pour substanter mon corps — lequel engendre *mon idée* que vous considérez comme votre propriété — vous me ferez condamner à six mois de prison, on bien à cinq ans de travaux forcés si j'ai cassé une vitre ou forcé une serrure pour assouvir ma faim.

Oh honte et infamie! Voilà où en est la civilisation que vous invoquez. Est-ce assez de lâcheté, de crétinisme, de barbarie! .. Voyez maintenant à quelles extrémités vous conduit la logique de vos raisonnements sur la propriété!

Je conclus de tout ceci que la contrefaçon littéraire est non-seulement un vol, mais une honte pour les pays qui l'exercent; que la Belgique est, aujourd'hui plus que jamais obligée de réparer les torts qu'elle a faits à la propriété littéraire en prenant elle-même l'initiative de la protection; qu'elle n'aura jamais d'occasion plus favorable de se réhabiliter aux yeux de l'Europe et que la Providence semble lui avoir réservé le coup d'État du deux décembre comme étant le moyen le plus naturel et le plus honorable de se grandir, de se relever et de se mettre au niveau des nations les plus civilisées.

Nous verrons ce que fera le pays en cette circonstance et ce que sera la puissance d'initiative du gouvernement. Sachons profiter de la présence des célébrités que la France condamne à l'exil; ce sont de ces hasards qui ne se présentent pas deux fois pendant le cours d'un siècle!

J. A. L.

(*) Brochure d'un anonyme, publiée chez Decq. p. 7, 10, 12 et suivantes.

DE LA PEINTURE MONUMENTALE.

La peinture monumentale a toujours été en honneur chez les nations civilisées. Pour le prouver, je ne remonterai pas aux anciens Egyptiens et à leurs hiérogliphiques hypogées, ni aux vieux Étrusques, qui couvraient leurs édifices de couleurs variées. Quant aux Grecs, nos maîtres dans les arts d'imagination, tout le monde sait qu'ils mettaient dans la décoration de leurs monuments la grâce et le goût, qui se révèlent d'ailleurs dans toutes leurs œuvres. Les Romains imitèrent leur exemple. A Pompeia et à Herculanum, on peut encore juger de nos jours jusqu'où ils avaient poussé la décoration intérieure de leurs édifices tant publics que privés. De simples citoyens d'une petite ville de la Campanie décoraient leurs habitations, il y a dix-huit siècles, avec une élégance qne nous pouvons à peine égaler de nos jours dans nos constructions les plus somptueuses.

Le moyen âge, héritier des arts des anciens, les imita dans le goût de rehausser par l'éclat des couleurs les lignes architecturales de ses édifices, et même les formes un peu raides de sa statuaire. A cette époque de croyance sincère, les arts n'étaient pas divisés et comme parqués séparément, ainsi qu'ils le sont devenus de nos jours sous l'influence d'un rationalisme dissolvant. Enfants naïfs d'une mère commune, ils conservaient ses nobles enseignements et contribuaient tous à l'envi à sa glorification; ils marchaient vers le même but dans une fraternelle union; ils s'abreuvaient à la même source, et s'inspiraient des mêmes pensées, mais chacun les exprimait dans un langage différent: la peinture avec des couleurs, la sculpture avec la pierre, le bois ou les métaux, la musique avec des sons. L'architecture les dominait de sa supériorité, et leur élevait des asyles dignes d'eux, dignes surtout des hautes pensées qui les animaient. La peinture comme une sœur dévouée, s'efforçait d'embellir les temples élevés par l'architecture, soit qu'elle présentât sur leurs parois les scènes sacrées de la religion, soit qu'elle les fît briller sur les verres transparents des fenêtres élancées.

Aujourd'hui que ces magiques vitraux sont brisés, que ces tableaux offerts à la piété des fidèles sont mutilés ou même détruits, que les statues des saints ont été renversées, par l'impiété, que l'église elle-même, froide et nue comme un temple presbytérien, a été dépouillée de son poétique vêtement, on se ferait difficilement une idée de ce qu'elle était aux jours de sa splendeur; quand tous les arts concourraient à sa décoration; que la peinture la couvrait de représentations sacrées, poétiques enseignements pour le chrétien; que la musique la remplissait des chants les plus graves, et que sa divine enceinte ne respirait que la piété et l'harmonie. Le fidèle n'en franchissait pas le seuil, sans se sentir saisi d'un sentiment religieux, qui élevait son âme; il laissait à la porte les passions et les agitations du siècle, et entrait dans le temple, comme dans un port de paix et de repos. L'église alors n'était pas seulement la maison du Seigneur; c'était aussi un théâtre, où s'accomplissaient avec pompe les mystères les plus augustes; un musée religieux, où s'offraient aux regards les merveilles des arts; une école de morale, qui prêchait avec autorité les préceptes les plus purs enfin; le résumé de toute une civilisation.

Voilà ce qu'était autrefois le temple chrétien, et j'avoue que dans l'état de dénuement où l'ont mis les guerres et les révolutions, il est difficile de le reconnaître à ses traits.—Mais revenons à la peinture, qui doit nous occuper spécialement.

Les plus anciennes églises étaient couvertes de fresques et de mosaïques. On vient d'en découvrir de fort curieuses sous d'épaisses couches de badigeon dans la plus célèbre des églises d'orient, à Sainte-Sophie de Constantinople. Saint-Marc de Venise étale encore ses graves peintures byzantines sur fond d'or. De l'orient et de l'Italie, l'ornementation polychrôme fut transportée

dans le nord, en France notamment où plusieurs grandes églises étaient peintes. La crypte de Chartres a conservé des fragments de fresques, qui semblent inspirées par celles qu'on a retrouvées dans les catacombes. La cathédrale d'Alby était ornée de scènes et de personnages sacrés multipliés avec profusion. Tout le monde connait les peintures anciennes de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle à Paris. Saint-Géréon, à Cologne cet élégant édifice de l'architecture romano-byzantine, est rehaussé par une décoration merveilleusement appropriée à sa forme élancée. Sans aller si loin, Notre-Dame de Tournay présentait un système complet de polychrômie, qui embrassait toutes les parties de ce vaste édifice depuis les voûtes jusqu'au pavement, depuis le narthex jusqu'à l'abside du chœur; c'était un ensemble qui s'étendait à la toute Basilique, à la nef romane comme au chœur ogival, et qui lui imprimait un cachet remarquable de vigueur et d'originalité. Le temps et les mutilations ont presque partout effacé ces couleurs vives et tranchées, parmi lesquelles brillaient le rouge et le bleu comme dans les vitraux du XIIIe siècle. Cependant quelques spécimens quoi qu'un peu effacés, nous en sont restés comme le martyre de Sainte-Marguerite dans le transsept, peinture qui date du XIIe siècle, et qui est due à la générosité de la comtesse Marguerite de Flandres, mère de Baudouin de Constantinople, comme aussi à la chapelle des Trépassés, les anges nimbés et portant des philactères, composition naïve et gracieuse qui remonte à la seconde partie du XIIIe siècle.

On le voit, la polychrômie a été partout appliquée aux constructions : chez les Grecs, qui peignaient même leurs statues; chez les Romains, comme le prouvent les habitations de Pompeia; chez les premiers chrétiens, dont les images hiératiques nous sont révélées par les catacombes; enfin au moyen âge, dans les belles églises qu'élevaient la munificence de l'empereur Justinien ou la piété du roi Saint-Louis.

La Renaissance, comme on est convenu de l'appeler, ne suivit que rarement ces traditions; les temples qu'elle a élevés, à l'imitation des ordres grecs, n'en sont trop souvent qu'une copie imparfaite. Le goût des vitraux, cette merveilleuse création du génie moderne, va s'affaiblissant. La peinture, qui jusque-là s'était associée à la fortune de l'architecture, se soustrait à sa domination; les tableaux des maitres appendus aux parois des temples y remplacent les fresques des artistes chrétiens. Alors aussi, les arts longtemps unis, se séparent, comme des frères quittent le foyer paternel. Le protestantisme, qui surgit à cette époque d'analyse et de discussion, les frappe de son souffle glacé. La flamme sacrée de l'enthousiasme en est souvent atteinte, et ne brille plus du même éclat. Bientôt après le philosophisme, qui fut la conséquence du protestantisme, achève d'abattre ce qui restait debout des croyances primitives, vieilles traditions du monde ancien. Il s'écroule enfin sous les coups redoublés du rationalisme moderne, ce violent destructeur, dont le passage n'est marqué que par des ruines. Les arts, fidèle copie de nos mœurs, sont entrainés vers ces pentes fatales et tombent dans le prosaïsme frivole ou vulgaire. Watteau et Boucher remplacent le peintre inspiré de Fiesole; le temple pseudo-grec de la Madeleine s'élève non loin de la cathédrale ogivale de Notre-Dame.

Aujourd'hui il semble qu'il y ait quelque retour vers les idées d'autrefois, du moins dans le domaine de l'art. Au lieu d'un architecte, qui par ordre de Louis XIV brise l'harmonie des lignes de la cathédrale de Paris, nous voyons la chambre des représentants voter libéralement des sommes considérables pour rétablir ce que le grand roi a détruit. Partout, en France en Allemagne, en Angleterre, s'élèvent des églises construites dans le style chrétien, et non-seulement on en construit de nouvelles, et en très-grand nombre, mais encore on restaure les anciennes, qui tombaient en ruines; on leur rend leur ancienne décoration en les ornant de vitraux et de peintures. Sous ce rapport qui fait surtout l'objet de nos observations, d'importants travaux ont été exécutés depuis trente ans dans l'Europe catholique.

Il me suffit d'indiquer pour la France, d'abord Versailles, qui abonde en œuvres grandioses; puis les fresques de Saint-Germain-des-Prés empreintes de tant de gravité et de noblesse, celles de Notre-Dame de Lorette, qui pour être dans une chapelle un peu profane, n'en sont pas moins la plupart d'un style fort élevé. L'église de la Madeleine a aussi des peintures brillantes, qui doivent être signalées. La Sainte-Chapelle a retrouvé la décoration et les vitraux, qui la faisaient briller aux yeux de son royal fondateur. A Saint-Denis, l'abside s'est revêtue dans ces derniers temps de couleurs polychrômes répandues avec profusion sur toutes les parties du chœur; mais il nous a paru que ces tons nuisaient à l'effet puissant de l'architecture de ce noble édifice du XIIIe siècle.

D'autres travaux en ce genre ont été exécutés en France, que nous ne pouvons rappeler dans une revue essentiellement rapide.

L'Allemagne aussi est entrée brillamment dans cette voie artistique. Munich, avec sa radieuse couronne de monuments si nombreux et si divers, élevés comme par enchantement sous l'inspiration de son roi poète, Munich seule est un musée, où abondent les œuvres les plus grandioses et les plus originales. Il suffit de nommer la glyptothèque, la pinacothèque, le palais royal, la basilique, le palais de l'électeur, et les noms célèbres de MM. Cornélius, Schnorr, Hess et Kaulbach, qui se sont associés à cette renaissance brillante mais un peu factice de la moderne Athènes allemande.

Des travaux moins connus en Europe, et qui cependant mériteraient de l'être, sont ceux qu'exécute dans la cathédrale de Spire M. Schraudolph, aux frais de ce même gouvernement bavarois, protecteur éclairé des arts. L'habile artiste a appliqué à la basilique romane un système d'ornementation parfaitement adapté à son architecture grandiose.

Une pensée profondément catholique a inspiré cette vaste composition. L'abside de la basilique est réservée aux représentations célestes du paradis; l'église triomphante s'y développe dans toute sa pompe, tandis que le transsept montre les scènes variées de l'église militante, figurée par le martyr de saint Étienne et la prédication de saint Bernard, dont la voix inspirée a retenti sous ces voûtes imposantes. Le dôme représente l'idée du sacrifice symbolisé par l'agneau mystique, placé sous la clef de voûte, et autour de lui, Melchisedech Abraham La Manne et Abel, qui sont dans l'Ancien Testament les images consacrées du Christ. Plus bas, sont les quatre grands prophètes qui ont prédit sa venue, et dessous, les quatre évangélistes qui ont écrit sa divine histoire. On le voit, dans l'immense tableau développé par le génie chrétien de l'artiste tout se lie et s'enchaine, tout est puisé aux sources sacrées. L'exécution de cette grande œuvre, qui peut-être n'aura pas sa pareille, est à la hauteur du sujet. La partie décorative est traitée avec un goût parfait par M. Schazman, peintre bavarois.

Non loin de la ville impériale de Spire, et également sur les bords pittoresques du Rhin, s'est élevée depuis quelques années une église ogivale, d'un style un peu indécis, mais étalant à l'intérieur un luxe presque éblouissant de fresques des plus remarquables. L'église en est décorée dans toutes ses parties, et les richesses artistiques y sont accumulées avec une telle profusion, que l'œil s'en fatiguerait, si la fatigue était possible en pareil lieu. Cette brillante chapelle, dont la dépense effraierait le budget d'une nation, est construite aux frais et par la piété d'un gentilhomme allemand, le comte de Furstemberg. Les peintures sont dues à l'habile pinceau de MM. Deger, Muller et Stinbach.

Sans quitter le fleuve, nous trouvons à Coblence, dans la vieille église de Saint-Castor, des représentations symboliques sur fond d'or d'un effet puissant. Dans l'église abbatiale de Laach, le gouvernement prussien a fait exécuter une décoration polychrôme d'un style mesquin et peu en harmonie avec l'architecture merveilleuse de cette basilique romane. Le chœur de la cathédrale de Cologne a aussi reçu les inspirations artistiques de l'école de Dusseldorf; les peintures, dont elle a orné les parois de ce vaisseau élancé, sont certainement d'un dessin correct et d'un coloris gracieux, mais c'est pour nous une question de savoir, si elles ajoutent quelque chose à la sublimité du monument qu'elles recouvrent.

D'autres peintures murales ont été exécutées tant en Allemagne qu'en France; celles que nous venons de citer suffisent à prouver que ce genre de décoration y est tenu en grand honneur; les plus grands artistes, comme MM. Gros, Ingres, Cornélius, Hess s'y sont illustrés.

Mais en est-il de même en Belgique? Où sont les fresques exécutées par nos peintres? Tandis que la France et l'Allemagne présentent avec orgueil des pages brillantes de peinture monumentale, la Belgique en est encore dépourvue. Nos édifices civils, comme nos églises, sont tout bonnement, et je dirai presque, honteusement empâtés de chaux. De belles cathédrales, comme celles de Gand, de Bruxelles de Malines en sont déshonorées. On peut dire qu'en Belgique, grâce au bon goût des marguilliers, le badigeon est en honneur; pour des fresques, on n'en trouve nulle part, ou à peu près, pas même dans la nouvelle église de Saint-Joseph, élevée à grands frais dans le quartier Léopold, et cependant plus belle occasion ne pouvait s'offrir d'inaugurer chez nous la peinture monumentale. Notre école, qui ne manque certainement pas de renommée, et qui vient de la justifier à la dernière exposition, en est toujours à la peinture à l'huile, que l'immortel Géricault appelait la petite peinture. Je ne parle pas ici de l'essai qui vient d'être tenté au fronton de l'église de la Place Royale par M. Portaels, essai peu heureux d'ailleurs(*), et qui prouverait, s'il était nécessaire, que notre climat humide et obscur ne convient pas aux fresques exposées ainsi à tous les vents du ciel. Mais pourquoi débuter par peindre l'extérieur d'un édifice dépourvu à l'intérieur de toute décoration? La marche inverse semblerait plus rationelle. Le même artiste a exécuté avec plus de bonheur de graves peintures murales dans la petite église des frères de la doctrine chrétienne, mais l'exiguïté de la chapelle nuit nécessairement à l'effet qu'elles pourraient produire. Quoi qu'il en soit, ce premier travail est fait pour donner de l'espoir et ouvre une carrière nouvelle au talent de nos artistes (**). Amonceler chaque année tableaux sur tableaux, et les superposer en couches régulières dans nos musées et nos cabinets, ne peut suffire à la réputation de notre jeune école. Il faut, qu'à l'exemple de Paris et de Munich, elle se fraie une voie plus large, et qu'elle prenne un plus libre essor. Elle doit avoir un autre but que de flatter nos vanités étroites, et de décorer nos mesquines habitations de scènes bourgeoises ou grotesques. Une mission plus haute lui est réservée; pour la remplir, il faut qu'elle élève les pensées de la nation, en étalant à ses yeux dans les monuments civils l'émouvant tableau des grandes actions de nos ancêtres, ou qu'elle inspire le sentiment religieux, en exposant sur les murailles de nos temples et sur les vitraux transparents les sublimes histoires du christianisme.

Parmi les anciens monuments du pays, il n'en est certainement pas de mieux approprié à la peinture monumentale que la cathédrale de Tournay; par sa grandeur comme par sa date, elle a beaucoup de rapports avec la basilique de Spire, que le roi de Bavière fait décorer avec tant de munificence. Le transept roman surtout, avec son dôme élevé et ses deux absides circulaires, semble disposé exprès pour recevoir des peintures grandioses. Les vastes parois de la tour centrale, nues et vides aujourd'hui, font un disgracieux contraste avec l'ornementation architecturale de l'édifice; nulle place plus large et plus haute à la fois n'existe en Belgique pour une vaste composition de peinture. Une pareille œuvre exciterait sans doute l'ambition légitime de nos premiers artistes, et ils regarderaient certainement comme une bonne fortune d'attacher leur nom à la restauration du plus ancien et du plus imposant monument du pays. Il serait digne de notre gouvernement de seconder d'aussi nobles projets; par là, il atteindrait à la fois un double but, celui d'abord de restituer la vieille basilique tournaisienne à sa beauté primitive, et puis ensuite celui de diriger notre école nationale dans des voies plus élevées et dignes d'elle. Ainsi les succès qu'elle a déjà obtenus dans la peinture à l'huile, elle les pourrait continuer dans un style plus grandiose et un système plus complet; aux grandes pages des écoles de France et d'Allemagne, elle pourrait opposer de vastes compositions, qui achèveraient sans aucun doute d'assurer la renommée de son génie. Ainsi enfin, par cette noble direction et l'influence des idées spiritualistes, on parviendrait à combattre le penchant presque irrésistible du siècle vers les intérêts positifs, et les arts seraient préservés du danger qui les menace.

LE MAISTRE D'ANSTAING,
Membre du comité des arts et monuments en France.

(*) Nous ne partageons pas complètement l'opinion de l'auteur sur ce point; mais comme nous laissons le champ de la discussion libre, nous faisons nos réserves. (Voir notre travail sur l'Exposition des beaux-arts, 1 vol. in-4°.)

(*Note du Rédacteur.*)

(*) « Parmi ces artistes, qui aspirent aux grandes et belles choses, nous devons, pour être juste, citer M. Van Eycken; ce peintre consciencieux est allé étudier en Allemagne ces nouveaux procédés de la peinture murale, notamment du *wasserglass*, et il a reçu du gouvernement la mission d'en faire l'application dans l'eglise de Notre-Dame de la Chapelle. Nous n'avons pas visité ses travaux, qui d'ailleurs ne sont pas encore terminés. Nous faisons le vœu qu'ils s'harmonisent avec l'architecture de ce curieux édifice. La peinture est comme un vêtement, il ne suffit par de ce faire riche, il faut surtout l'approprier au monument qu'il doit décorer. »

EMPLOI

DU DAGUERRÉOTYPE DANS LES ARTS.

DESSINS PHOTOGRAPHIES DE MM. CLAINE ET JACOBSON.

Leçons de M. Stas au Cercle artistique et littéraire.

Un nombreux auditoire composé d'artistes, de littérateurs et de simples curieux se pressait hier dans l'étroite galerie du Cercle. L'annonce d'une séance des plus intéressantes avait motivé cette affluence. M. Stas, devait en retraçant l'histoire de l'invention et des perfectionnements du daguerréotype, indiquer le parti qu'on peut tirer de ses applications aux diverses branches des arts du dessin. D'une autre part, on savait que MM. Claine et Jacobson, experts dans la pratique de la photographie, se proposaient de faire une exhibition des plus belles planches de leur curieux album pour venir en aide, pour la démonstration, aux théories du savant professeur. En fallait-il davantage pour provoquer un vif mouvement de curiosité ?

La première fois qu'il fut parlé de l'invention de M. Daguerre et des résultats obtenus de l'emploi de ces procédés alors enveloppés des mystères, on cria au miracle ou plutôt on plaça cette découverte, qualifiée d'apocryphe, au rang des fables mises en avant pour éprouver la crédulité publique. Le moyen de croire que le soleil se fit dessinateur, que des images vinssent se tracer d'elles-mêmes sur une plaque de métal et s'y fixer sous la seule influence des rayons lumineux ? Quand des preuves furent produites, on ne douta plus. On admira pendant quelque temps, puis on finit par trouver tout naturel ce qui d'abord avait été traité de chimérique. Bien des perfectionnements furent introduits dans les moyens d'action du daguerréotype et dans ses effets. On rendit les plaques plus sensibles, plus impressionnables, si nous pouvons nous exprimer ainsi; on parvint à se passer du concours immédiat des rayons solaires considérés originairement comme indispensables; on inventa la photographie qui consistait dans la possibilité de tirer un certain nombres d'épreuves de l'image produite, enfin on croit avoir trouvé des procédés pour faire en sorte que ce ne soient plus seulement les contours, les lumières et les ombres des objets, mais encore leurs teintes naturelles qui viennent se fixer sur la planche photographique. Tout cela ne cause plus de surprise: on est même devenu sévère à l'égard de la daguerréo-

typie; les dessins qui ne réalisent pas la perfection sont sévèrement critiqués, comme si des résultats même incomplets n'étaient déjà merveilleux.

A toute chose, il y a un début, un point de départ. Le point de départ de la daguerréotypie, c'est la chambre obscure. M. Stas a commencé par donner une description de cet instrument. Il est passé ensuite à l'analyse des opérations qui ont pour objet la préparation des planches. Au moyen d'expériences chimiques suivies avec intérêt par les assistants, le professeur a fait connaitre de quelle manière la lumière exerçait son action sur les substances employées pour la production des images photographiques.

La daguerréotypie comprend une nombreuse série de faits appartenant les uns à la physique, les autres à la chimie. Suivant M. Stas, ceux qui pratiquent cet art font de l'empirisme, agissant par pratique, par routine, sans fonder leurs moyens d'action sur la base d'une théorie scientifique arrêtée. Ils observent les phénomènes sans chercher à les expliquer et mettent en œuvre des procédés chimiques dont il leur serait difficile de justifier scientifiquement l'emploi.

Nous ne suivrons pas M. Stas dans tous les développements où il est entré relativement à l'influence de la lumière sur les substances soumises à son action pour la formation des dessins photographiques. Ce qui donnait un haut intérêt à ces détails techniques, c'était de voir les paroles du professeur se traduire en faits dans une succession d'expériences concluantes. Nous n'avons pas les mêmes ressources à notre disposition.

La photographie définie par M. Stas : « L'art de fixer les images produites à l'aide de la lumière dans la chambre obscure» se divise en trois catégories ayant chacune des procédés d'exécution particuliers. Ce sont :

1° La photographie sur métal ou daguerréotypie.

2° La photographie sur papier.

3° La photographie sur verre.

Le professeur expose longuement la série de faits qui se passent dans la production de l'image photographique sur les plaques métalliques, et indique les procédés successivement découverts, soit pour rendre celles-ci plus impressionnables à l'action des rayons lumineux, soit pour remédier au défaut de l'extrême fragilité des dessins. La longueur des opérations était aussi, dans l'origine de la découverte, un grave inconvénient. Il ne fallait pas moins d'un quart d'heure pour que l'image se produisît, dans les circonstances les plus favorables. Ce temps a été réduit à un quart de seconde grâce à l'emploi de substances justement appelées accélératrices.

La photographie sur métal n'est pas exempte d'inconvénients; elle a contre elle le pri« élevé des planches du métal et l'embarras occasionné par le transport de celle-ci dans de certaines circonstances. Sous ce double rapport, la pothographie sur papier a sur son aînée une supériorité incontestable, outre qu'elle exige pour les opérations un attirail moins considérable et moins coûteux. Elle a cependant presque tous les avantages de la daguerréotypie.

Le véritable auteur de la photographie est Talbot, physicien anglais. Ce savant était même sur la voie de la découverte du procédé dont Daguerre poursuivait la recherche plusieurs années avant que celui-ci ne publiât son invention. Il prouva par des témoignages irrécusables qu'il avait dès 1834 obtenu des images photographiques, et ce fut en 1839 seulement que Daguerre fit part de sa découverte à l'Académie des sciences. Mais tout l'honneur de cette remarquable invention n'en demeura pas moins acquise à l'artiste français qui avait pour lui la priorité officiellement constatée.

La photographie sur papier demeura longtemps stationnaire. Vers 1847 un négociant français, M. Blanquart Evrard, de Lille, reprit les procédés de Talbot, les perfectionna en les simplifiant et en répandit l'usage. Le mérite principal de cette nouvelle application du daguerréotype était de permettre de tirer un certain nombre d'épreuves d'après l'image type recueillie dans la chambre obscure.

Le difficile ,en matière de photographie, est de trouver un papier ne contenant aucune matière minérale pouvant exercer une action chimique sur les substances employées à la préparation spéciale qu'on lui fait subir. En outre, le papier, de quelque bonne qualité qu'il soit, ne présente jamais une surface absolument polie, et d'ailleurs il manque de transparence. Pour remédier à ces défauts, un photographe français, chargé par son gouvernement de recueillir les vues d'une série de monuments,a imaginé de tremper les feuilles destinées à recevoir les images daguerriennes dans une dissolution de cire à une température de 100 degrés. Seulement comme le papier, ainsi préparé ne se comportait plus comme l'autre à l'égard des substances chimiques usitées dans la photographie, il fut obligé de neutraliser l'effet de la cire par d'autres opérations où M. Stas trouve encore plus d'empirisme que de théorie rationnelle.

On a cherché à remplacer le papier par une matière plus transparente et l'on s'est arrêté au verre. Les dessins photographiques exécutés par ce dernier procédé ont plus de netteté et plus de finesse. A l'appui de cette assertion. M. Stas expose à l'examen des assistants les épreuves d'un portrait qu'on reconnait pour être celui de M. d'Aremberg et celui d'une vue de la place de l'Hôtel-de-Ville, dont les dessins types ont été pris sur verre.

Voilà bien des progrès depuis les premières applications du daguerréotype; mais on n'est pas au bout. M. Stas annonce à son auditoire que des essais ont été faits tout dernièrement en France pour produire directement les images sur papier sans qu'on soit obligé de prendre d'abord les dessins en sens inverse que les photographes appellent des négatives. Si ces essais sont couronnés de succès, ainsi qu'on l'assure, c'est tout une révolution dans l'art de la photographie.

Les images produites par la daguerréotypie sont parfaites à beaucoup d'égards. Cependant il leur manque une qualité essentielle ; il leur manque la vie, la couleur. Peut-on espérer produire des dessins photographiques colorés? M. Stas n'ose pas dire d'une manière absolue, car il sait mieux que personne combien d'impossibilités la science a réalisé, mais il ne pense pas qu'on parvienne à réaliser ce problème. La première raison de son doute, c'est qu'il n'existe aucune matière susceptible de prendre des teintes différentes sous l'action des rayons lumineux. A la vérité, on a beaucoup parlé depuis peu des expériences de M. Ed. Becquerel qui serait parvenu à fixer momentanément sur une planche daguérrienne les couleurs du spectre solaire; mais comme ces couleurs se sont évanouies dès que la planche a été exposée à la lumière, on ne peut pas considérer un pareil essai commme concluant.

M. Stas croit devoir terminer par quelques considérations sur la valeur artistique des desseins photographiés. Il ne dissimule pas à son auditoire qu'il éprouve à cela quelque embarras, attendu qu'il n'a (c'est lui qui parle) ni la connaissance, ni même le goût instinctif des beaux-arts. Après cet aveu d'une modestie sans doute exagérée, M. Stas énumère les obstacles qui s'opposent à ce que la photographie rende les tableaux qui ont besoin d'être animés par le coloris. Il croit ce moyen d'exécution particulièrement à la reproduction des monuments de l'architecture et de la sculpture. Il pense aussi, après des tentatives faites avec quelques succès en Angleterre, qu'on pourra remplacer pour de certains travaux, la daguerréotypie à la gravure en soumettant les planches du métal au sortir de la chambre obscure à l'action d'une substance chimique qui remplit, jusqu'à un certain point, l'office du burin. Dans tous les cas, il y a toujours l'économie du travail du dessinateur jointe à l'avantage d'une exactitude que ne donnerait pas même une réduction prise au pentographe.

Cet exposé de l'origine, du développement, des divers procédés et des applications possibles de la photographie n'a pas duré moins de deux heures. Il a été fait par M. Stas avec une remarquable lucidité. Le professeur a mis à la portée de son auditoire un nombreux ensemble de faits scientifiques, présentés de manière à ce qu'ils fussent compris des personnes les moins familières

avec la physique et la chimie. De longs applaudissements ont accueilli ses dernières paroles.

Après la leçon dont nous venons de donner une analyse bien imcomplète, les assistants ont examiné avec beaucoup d'intérêt une belle collection de dessins photographiques, pris par MM. Claine et Jacobson, et que ces habiles praticiens avaient bien voulu mettre pour cette circonstance à la disposition du Cercle. Ces dessins, représentant des vues de monuments, des groupes, des scènes, prises d'après nature, on peut le dire, sont d'une perfection d'exécution qu'on a universellement admirée.

Un autre album fort curieux et d'un genre tout nouveau a été vu dans la même scéance. C'est celui de M. Muratori, artiste italien qui fait au moyen d'une paire de ciseaux ce que d'autres font avec le crayon. Les découpures de M. Muratori sont d'une pureté de forme, d'une délicatesse de travail qui leur donnent une valeur artistique dont ne peuvent pas se faire l'idée ceux qui ne les ont pas vus. Ce sont des tableaux complets, des figures, des fleurs, des animaux, le tout composé avec goût, d'un dessin irréprochable et d'un fini parfait. Du reste, M. Muratori s'est fait une véritable réputation dans le genre original qu'il s'est créé non seulement en Italie, mais à Paris et à Londres où les dames du monde se disputent ses découpures pour leurs albums. Plusieurs de ses dessins, s'il nous est permis de nous servir de ces termes, figuraient à l'Exposition de Londres, où ils ont été fort remarqués.

RÈGLEMENT

POUR

L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS A ANVERS.

CHAPITRE PREMIER.

ORGANISATION DE L'ADMINISTRATION DE L'ACADÉMIE.

Art 1er. L'Académie d'Anvers portera le titre d'*Académie royale d'Anvers.*

Art. 2. Cette institution a pour but principal l'enseignement approfondi de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de la gravure, ainsi que des sciences nécessaires à la culture de chacune de ces branches. Elle s'attache de plus à propager le goût des beaux-arts, à encourager et à protéger ceux qui les cultivent, par tous les moyens que son organisation comporte.

Art 3. L'Académie est administrée par un conseil dont la composition et les attributions sont déterminées ci-après.

Art. 4. Le conseil d'administration se compose de onze membres; trois en font partie de droit; à savoir:

Le gouverneur de la province, président;

Le bourgmestre de la ville, vice-président;

Le directeur de l'Académie, deuxième vice-président;

Deux membres sont choisis parmi les conseillers communaux;

Deux membres dans le corps enseignant,

Quatre membres parmi les amateurs des arts.

Ces huit membres sont nommés par le Roi, sur l'avis du conseil d'administration et du collége des bourgmestre et échevins.

Art. 5. Chaque année le conseil nomme dans son sein un secrétaire et un trésorier, dont les fonctions sont gratuites.

Il nomme un commis (greffier) chargé des écritures sous la direction du secrétaire; cet emploi est rétribué.

Le greffier peut être révoqué par le conseil.

Art. 6. Les huit membres du conseil qui n'en font pas partie de droit, sont successivement renouvelés, par moitié, dans chaque catégorie, de trois en trois ans. Les conseilliers sortants sont toujours rééligibles.

Lorsqu'une place viendra à vaquer extraordinairement, il y sera pourvu de la manière indiquée à l'art. 4, et le conseiller élu siégera jusqu'à l'expiration du terme des fonctions de celui qu'il remplace.

Art. 7. Lorsqu'un membre, sans motif valable, n'aura pas assisté à trois séances consécutives, il en sera fait rapport au gouverneur qui pourra provoquer son remplacement.

Art. Le conseil s'assemble une fois par mois, au jour déterminé dans le règlement d'ordre intérieur. Le conseil se réunit en outre chaque fois que, dans l'intérêt du service, le président ou celui qui le remplace croit devoir le convoquer.

Le secrétaire est chargé de faire les convocations; elles se font par écrit et à domicile, trois jours avant la réunion au plus tard, sauf le cas d'urgence; les billets de convocation mentionneront tous les objets qui doivent être traités.

Art. 9. Le conseil peut délibérer au nombre de cinq membres, et même dans les cas urgents, en nombre moindre, si, après une seconde convocation régulièrement faite, on ne parvient pas à réunir cinq membres : dans ce dernier cas, ses décisions ne seront que provisoires, et devront être confirmées dans la séance prochaine du conseil.

En cas d'empêchement du président et des deux vice-présidents, l'assemblée nomme un de ses membres pour la présider; elle pourvoit de la même manière à l'absence du secrétaire.

Art. 10. Les décisions du conseil sont prises à la majorité des voix; en cas de partage, la voix du président est prépondérante.

Art. 11. Le conseil règle les travaux du corps enseignant, conserve et surveille le Musée, ainsi que les autres indépendances de l'Académie dont il dirige généralement toutes les opérations.

Néanmoins, toute mesure importante relativement au Musée devra être soumise préablement à l'administration communale.

Art. 12. Le conseil arrête toutes les mesures qu'il croit nécessaires ou utiles à l'amélioration et au développement de l'instruction et aux progrès de l'enseignement.

Il présente, chaque année, au conseil communal et au gouvernement, après la distribution des prix, un rapport détaillé sur la situation de l'Académie.

Il nomme et révoque les professeurs adjoints et tous les employés de l'établissement.

Il approuve ou arrête les règlements d'ordre, soit pour la tenue et la police des classes; soit pour toute autre partie de l'administration.

Il examine et approuve les sujets des concours annuels.

Il prononce sur le renvoi des élèves.

Il provoque auprès du gouvernement la révocation et la mise à la retraite des professeurs.

Il correspond, pour tout ce qui concerne l'institution, avec l'administration de la ville et avec le gouverneur de la province.

Art. 13. Chaque année, avant l'ouverture des cours d'hivers, le conseil nomme, dans son sein, une commission de trois membres; savoir : le directeur qui la présidera et deux membres étrangers au corps enseignant. Cette commission prend toutes les mesures d'administration journalière et de police qu'elle juge convenables; elle veille à ce que toute les parties de l'enseignement soient exactement données et suivies, et se concertent avec les professeurs.

Elle statue sur tout renvoi temporaire des élèves, qui excéderait le terme de huit jours.

Elle rend compte au conseil d'administration, dans sa plus prochaine séance, de toute mesure qu'elle aurait prise et qui ne serait pas de simple exécution.

Le Musée est compris dans sa surveillance.

La commission aura un règlement d'ordre et de service intérieur.

Art. 14. Le conseil forme, tous les ans, d'après les besoins du service, un budget qui doit être présenté, avant la fin de septembre, à la sanction de l'autorité communale et à l'approbation du Ministre de l'intérieur.

Art. 15. Toutes les dépenses tant fixes que variables sont payées, dans les limites du budget, sur des mandats signés par le directeur et contre-signés par le secrétaire.

Les dépenses fixes sont payées par trimestre.

Art. 16. Chaque année, au plus tard dans le courant du mois de

mai, le trésorier rend compte des recettes et dépenses de l'exercice précédent; ce compte, examiné et arrêté provisoirement par le conseil, est envoyé par lui à l'autorité communale et ensuite au gouvernement. Le conseil y joint les observations et les propositions qu'il juge utiles.

Art. 17. Le secrétaire est chargé de la tenue des procès-verbaux, de la correspondance et en général de toutes les écritures.

Il contre-signe toutes les pièces émanant du conseil.

Art. 18. Le directeur est nommé par le Roi, sur l'avis du conseil académique et du collége des bourgmestre et échevins.

Il a la direction générale et journalière des études. Il est chargé de l'exécution des décisions prises par le conseil et des mesures adoptées par la commission de surveillance. Toutes les pièces qu'il signe à cet effet sont contre-signées par le secrétaire.

Art. 19. Le directeur a sous sa responsabilité la garde et la conservation du Musée, ainsi que de la bibliothèque, des archives, des modèles et de tout le matériel appartenant à l'établissement, dont un inventaire complet devra toujours exister en double expédition. L'une de ces expéditions est déposée à l'administration communale.

Le directeur est tenu d'habiter, dans l'Académie, le local qui lui est destiné.

Il ne peut s'absenter au delà de trois jours, sans en avoir obtenu l'autorisation du président du conseil académique : si l'absence devait se prolonger au delà de huit jours, le conseil en référera au Ministre de l'intérieur.

CHAPITRE II.

ENSEIGNEMENT.

Art. 20. L'enseignement est gratuit.

Les élèves sont admis à l'Académie par le directeur et le professeur de la classe pour laquelle ils se présentent; en cas de refus, ils peuvent s'adresser par écrit à la commission de surveillance.

Art. 21. L'enseignement est élémentaire, moyen et supérieur: il se donne pendant toute l'année; il est divisé en cours d'hivers et en cours d'été, conformément au programme ci-annexé.

Art. 22. Les élèves qui, au bout de quatre ans, ne seront pas jugés capables de passer dans les classes de l'enseignement moyen, ne pourront plus fréquenter l'Académie.

Art. 23. Aucun élève ne sera admis au cours supérieur, s'il ne fait preuve des dispositions suffisantes pour suivre avec fruit la carrière des beaux-arts. Un ouvrage fait sous les yeux des professeurs et jugé par un jury nommé par le conseil d'administration, décidera de son admission.

Art. 24. Les élèves du cours supérieur seront conduits au moins une fois par mois, dans le Musée, où leurs professeurs respectifs leur expliqueront les ouvrages des grands maîtres, en faisant ressortir leurs beautés et leurs différents caractères. Les autres collections d'objets d'art, tels que gravures, dessins, armures, plâtres, fourniront matière à de semblables exercices.

Art. 25. Les élèves des cours supérieurs qui n'auront pas les moyens nécessaires pour continuer leurs études artistiques, pourront, s'ils font preuve d'application et de dispositions extraordinaires, obtenir, sur la présentation du conseil d'administration, des bourses ou des secours du gouvernement.

Art. 26. Ceux qui auront achevé avec succès leurs études, pourront recevoir le titre : « *Élève de l'Académie royale d'Anvers.* »

Le conseil général d'administration en décernera le diplôme à ceux qu'il en aura jugés dignes. Les termes de ces diplômes varieront selon le degré de capacité de l'élève.

Art. 27. Le corps enseignant se compose ainsi qu'il suit :

D'un professeur, peintre d'histoire, chargé de toutes les parties de la haute instruction;

D'un professeur de principes de peinture et de genre ;

D'un professeur de paysage et d'animaux ;

D'un professeur de dessin ;

D'un professeur de sculpture ;

De trois professeurs d'architecture, dont un est spécialement chargé d'une classe d'architecture et de dessin appliqué aux arts et métiers ;

D'un professeur d'archetecture navale ;

D'un professeur de gravure ;

D'un professeur de gravure sur bois;

De deux professeurs de principes de figures et d'ornements;

D'un professeur adjoint aux classes de figures et d'ornements;

D'un professeur de littérature, d'histoire et d'antiquités ;

D'un professeur de géométrie ;

D'un professeur d'anatomie;

D'autres classes pourront être créés, lorsque le besoin s'en fera sentir.

Tous les professeurs sont nommés par le Roi, sur l'avis du conseil académique et du collége des bourgmestre et échevins.

Art. 28. En cas d'empêchement momentané d'un des professeurs, le directeur désignera le professeur qui le remplacera. Néanmoins si l'empêchement dure plus d'un mois, il en est référé au conseil d'administration.

Art. 29. Chaque professeur statue de sa classe sur toute interdiction qui n'exède pas huit jours.

Art. 30. Les professeurs sont soumis, dans l'exercice de leurs fonctions, à l'autorité du directeur. Ils ne pourront s'absenter sans sa permission. Si l'absence doit se prolonger au delà de trois jours, ils devront en obtenir l'autorisation de la commission de surveillance journalière.

Art. 31. Chaque année, les élèves concourront dans leurs classes respectives pour les prix ordinaires.

L'objet et le nombre de ces concours sont déterminés par un règlement d'ordre intérieur.

Les concurrents doivent avoir fréquenté l'Académie au moins pendant un cours, soit d'hiver, soit d'été.

Art. 32. Les concours sont jugés par un jury, nommé par le conseil. Le jury peut s'adjoindre les membres de l'Académie qu'il trouvera convenable d'inviter.

Art. 33. Les élèves qui ont remporté le premier prix dans une classe ne peuvent plus être admis à y concourir.

CHAPITRE III.

DE L'ACADÉMIE COMME ÉTABLISSEMENT D'ENCOURAGEMENT ET DE PERFECTIONNEMENT POUR LES BEAUX-ARTS.

Art. 34. Il sera établi, dans les locaux de l'Académie, des ateliers permanents de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure. Ils seront sous la direction supérieure du directeur de l'Académie.

Art. 35. Les ateliers pourront être fréquentés par tous les artistes tant regnicoles qu'étrangers, qui seront jugés capables de le faire avec fruit et qui promettent de parcourir avec honneur la carrière des beaux-arts. Un jury, nommé à cet effet par le conseil, décide de leur admission.

S'il se présentait un plus grand nombre de candidats que les locaux ne permettraient d'en recevoir, leur admission aurait lieu à la suite d'un concours.

Les frais des modèles autres que ceux que possède l'Académie, seront à la charge des artistes.

Art. 36. Les artistes admis aux ateliers pourront les fréquenter pendant un temps indéterminé, toutefois, le conseil d'administration pourra exclure tous ceux qui ne se conduiront pas convenablement ou dont les progrès ne seraient pas reconnus satisfaisants.

Ils auront accès au musée, à la bibliothèque et aux collections d'objets dont il est parlé à l'art. 40, en se conformant aux mesures de police et de surveillance à déterminer par un règlement d'ordre intérieur.

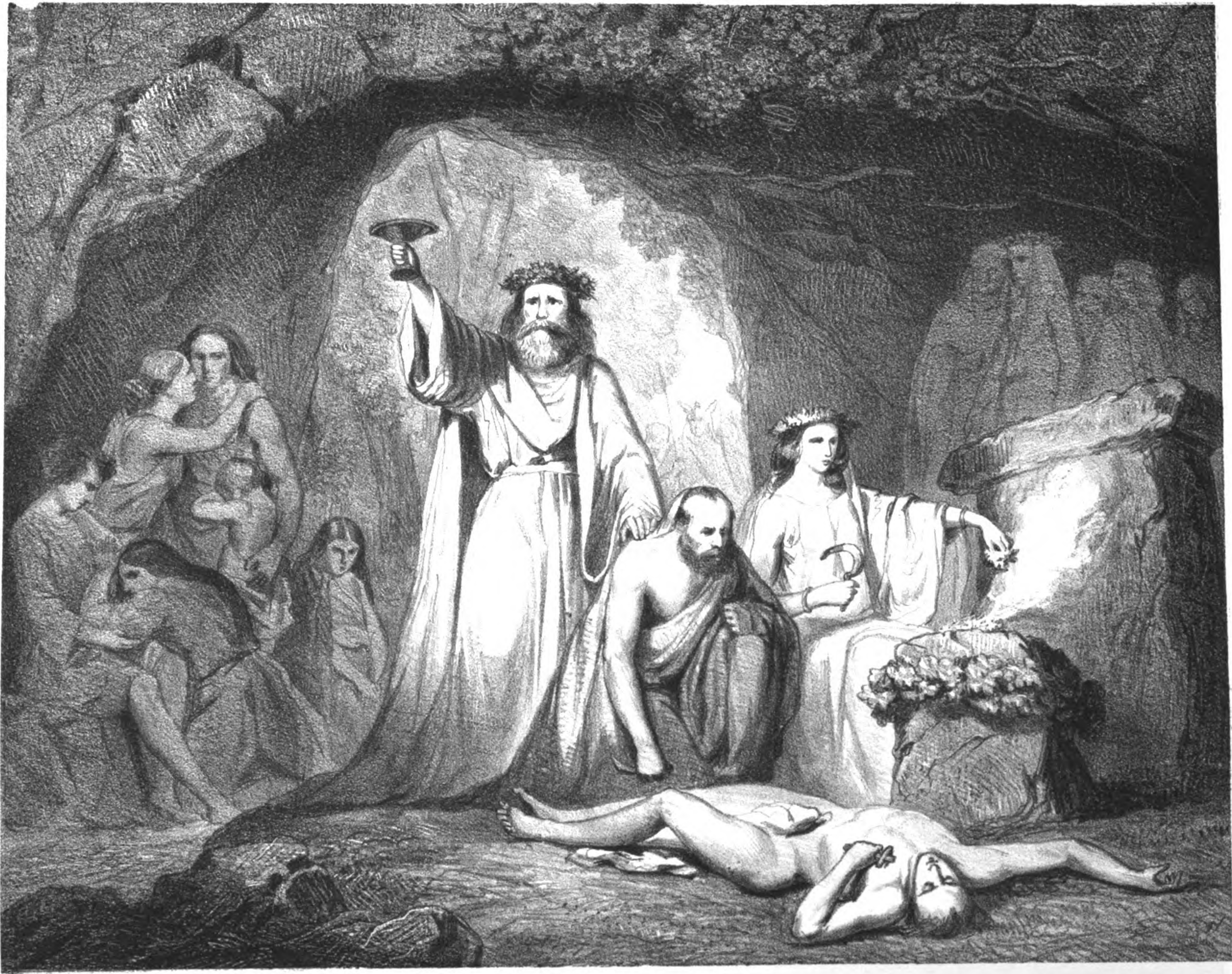
Art. 37. Les ateliers seront ouverts tous les jours non fériés pendant toute la journée.

Un règlement d'ordre intérieur fixera les heures d'ouverture et de fermeture, d'après les saisons.

Art. 38. Chaque atelier sera sous la direction spéciale d'un professeur de l'Académie, qui pourra proposer au conseil d'administration le renvoi temporaire ou définitif de ceux qui en troubleraient l'ordre.

Art. 39. Le conseil général d'administration donne ses soins à la conservation du Musée, et cherche à compléter autant que possible

SALON DE 1851.



[illegible] inv^t et pinx^t — Imp. des Beaux-Arts 10 pass du Prince. — Warnots lith.

UN SACRIFICE CHEZ LES DRUIDES.

la collection des tableaux de maîtres anciens et modernes nécessaires aux études de l'Académie. Il fait à cet égard toutes les propositions qu'il juge convenables, à l'administration communale et au gouvernement.

Art. 40. Il sera formé, dans le même but, des collections de plâtres, de dessins, de gravures, d'armures, etc., tant par les soins du gouvernement qu'au moyen de ressources disponibles du budget et des dons des particuliers.

Le gouvernement fera déposer à l'Académie les objets d'art qui se trouveraient en double dans les collections de l'État.

Art. 41. Le conseil d'administration s'occupera aussi de compléter, dans la bibliothèque de l'Académie, la collection des ouvrages les plus nécessaires aux études des artistes.

Il prendra à cet effet les mêmes mesures que pour le Musée et pour les colletions d'objets d'art. Il fera en sorte de recevoir les publications les plus intéressantes pour les arts, qui paraissent dans le pays et à l'étranger.

Art. 42. Tous les ans, il y a un grand concours pour les prix institués par l'art. 14 de l'arrêté royal du 13 avril 1817 et par l'arrêté royal du 24 février 1847.

Outre le grand prix, il peut être décérné un second prix et une mention honorable.

Le second prix consiste en une médaille d'or de la valeur de trois cents francs. Il peut être accordé en partage, ainsi que la mention honorable.

Les différentes branches des beaux-arts sont appelées à concourir périodiquement dans l'ordre suivant :

La peinture,
La gravure,
L'architecture,
La peinture,
La sculpture,
La peinture,
L'architecture,
La peinture,
La gravure,
La sculpture,
La peinture,
L'architecture,
La sculpture.

L'époque de l'ouverture du concours est annoncée, par la voie du *Moniteur*, au moins trois mois d'avance.

Tout artiste belge ou naturalisé qui n'a pas atteint l'âge de trente ans, peut être admis à concourir. Il s'adresse à cet effet, par écrit ou en personne, au conseil de l'Académie royale d'Anvers, au plus tard quinze jours avant la date fixée pour l'ouverture du concours.

Le nombre des concurrents est limité à six. Il y aura un concours préparatoire chaque fois que le nombre des concurrents inscrits dépassera ce chiffre.

Pour juger ce concours préparatoire, le gouvernement nommera une commission de sept membres, dont trois au moins devront appartenir au conseil de l'Académie.

Art. 43. Le conseil fait choix de plusieurs sujets pour le concours, le sort désigne celui que les concurrents auront à traiter; ils en feront l'esquisse d'après un programme donné. Ils travaillent dans des loges séparées, et, pendant l'exécution de l'esquisse, ils n'ont de communication avec personne.

Art. 44. Les concurrents sont tenus d'achever l'esquisse, dans le délai à fixer par le conseil. Après ce délai, l'esquisse est scellée sous glace par un délégué du conseil, en présence du concurrent, qui est tenu d'en faire la copie dans un temps déterminé. C'est d'après cette copie qu'il exécute l'ouvrage qui doit concourir.

Le conseil prendra, s'il y a lieu, d'autres dispositions à l'égard de ce concours.

Art. 45. A l'expiration du terme fixé pour leur achèvement, les ouvrages du concours seront exposés publiquement, pendant huit jours, et ensuite jugés par un jury composé, au moins de sept, et, au plus, de onze membres, à nommer par le gouvernement.

Art. 46. Le jury examine en premier lieu si l'ensemble des ouvrages offre un degré de mérite suffisant pour que le grand prix puisse être adjugé.

Si l'opinion de la majorité est négative sur ce point, le montant de la pension sera réservé, durant les quatre années, pour être réparti en encouragements particuliers à de jeunes artistes de mérite, et, dans ce cas, le conseil adressera annuellement ses propositions au gouvernement.

Si le jury est d'avis qu'il y a lieu d'accorder le prix, il examine :

1° Si les concurrents ont suivi le programme ;

2° Si chaque onvrage est conforme à son esquisse ;

3° Si les limites données pour la grandeur des figures ont été observées.

Tout ouvrage qui, à l'égard de ces trois points, ne satisfait pas aux qualités requises, doit être écarté du concours.

Le jury vote à haute voix, et toutes ses décisions sont prises à la majorité des suffrages; en cas de parité, la voix du président est décisive.

Le procès-verbal est rédigé, séance tenante, et signé par tous les membres présents. Il est ensuite remis au président du conseil de l'Académie, chargé de le faire parvenir au gouvernement.

Les membres du jury non domiciliés à Anvers ont droit à une indemnité de déplacement qui sera fixée par le gouvernement.

Les résultats du concours sont proclamés dans une séance solennelle, à laquelle sont invités les membres du jury, le conseil d'administration de l'Académie royale d'Anvers, et les directeurs des écoles auxquelles appartiennent les lauréats.

Art. 47. Le lauréat âgé de moins de 21 ans ne jouira de la pension qu'après avoir atteint cet âge.

Les termes de la pension échus avant cette époque seront déposés dans la caisse de l'Académie.

Art. 48. Le lauréat du grand concours de peinture, de sculpture, d'architecture ou de gravure, sera examiné par un jury nommé par le Ministre de l'intérieur et présidé, suivant la nature de l'ouvrage couronné, par un artiste peintre, sculpteur, architecte ou graveur. Ce jury sera composé de telle sorte que chacune des matières indiquées aux programmes, qui seront rédigés par le ministère de l'intérieur, y sera représentée par un membre.

Si le lauréat est porteur de diplômes ou de certificats attestant qu'il a déjà subi un examen légal sur une ou plusieurs des matières mentionnées aux programmes, il sera dispensé de l'examen sur cette partie.

L'examen a lieu oralement et par écrit. Toutefois, sauf en ce qui concerne la rédaction française, le jury peut dispenser de l'épreuve par écrit le lauréat qui lui a fourni par ses réponses orales la preuve d'une instruction suffisante.

Après l'examen, le jury se posera d'abord cette question : « *Le lauréat possède-t-il les connaissances nécessaires pour profiter de son séjour à l'étranger ?* » Si la réponse est affirmative, le gouvernement autorise son départ immédiat; si, au contraire, la réponse est négative, le jury indiquera les matières sur lesquelles le lauréat laisse à désirer, et fixera le délai après lequel il sera appelé à un second examen sur ces mêmes matières.

Le jury s'appliquera surtout à découvrir dans le lauréat les notions littéraires et scientifiques acquises; il se fera rendre compte à cet effet du mode d'éducation auquel il a été soumis, sans s'attacher plutôt à tel système d'instruction qu'à tel autre. Il commencera par demander au lauréat lui-même ces indications, qui devront servir de guide dans la conduite de l'examen. Il ne perdra point de vue la destination spéciale de l'artiste et s'attachera moins à la théorie qu'à la pratique.

Le gouvernement pourra allouer au lauréat qui ne serait pas jugé suffisamment instruit, un subside proportionné au délai fixé par le jury pour le second examen. Si, dans ce second examen, le lauréat ne répond pas encore d'une manière satisfaisante, le subside ne sera plus continué et la pension restera suspendue. Enfin, si dans un troisième examen, le lauréat ne satisfait pas encore, il perdra tout droit à la pension.

Art. 49. Le but principal du grand prix étant de procurer à l'artiste qui le remporte les moyens de poursuivre ses études à l'étranger, le conseil émettra son avis sur le choix des pays qu'il lui sera utile de visiter, sur l'opportunité de son départ, sur la durée de son séjour dans les villes les plus renommées et sur tous les autres points qui paraîtront au conseil mériter d'être pris en considération afin que le lauréat retire de ses quatre années de pension le plus de fruit possible.

Art. 50. Pendant son séjour à l'étranger, le lauréat correspondra régulièrement avec le directeur de l'Académie royale d'Anvers, et, tous les trois mois, il adressera au conseil de ladite Académie un rapport détaillé sur ces études et sur les objets qui s'y rattachent. Ce rapport sera communiqué, par l'intermédiaire du gouvernement, à l'Académie rayale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

Art. 51. Après l'expiration des deux premières années, le lauréat est tenu d'envoyer sur l'invitation du conseil et aux frais de l'Académie royale d'Anvers, un de ses ouvrages dont il conserve la propriété. Cet ouvrage est exposé publiquement à Anvers et à Bruxelles. A la suite de cette exhibition, le conseil adresse à l'artiste ses observations qu'il communique en même temps au gouvernement. A son retour, le lauréat est tenu d'exposer un autre de ses ouvrages dans les deux villes précitées.

Art. 52. La pension sera payée au lauréat par semestre et d'avance, le premier semestre intégralement, et pour les semestres suivants, il lui sera fait une retenue de 1/8 ; le montant de ces diverses retenues lui sera remis à son retour dans le pays. S'il vient à mourir avant la fin des quatre années de ses études à l'étranger, ou si, par une inconduite notoire, il se rendrait indigne de la distinction qu'il a reçue, le conseil provoquera la suppression de sa pension et agira, pour la partie non échue, comme il est dit pour le cas où le prix n'aurait pas été adjugé.

Art. 53. Lorsqu'il s'agit de délibérer sur la suppressien d'une pension, la réunion des deux tiers des membres du conseil est nécessaire, et la suppression n'est résolue qu'à la majorité des deux tiers des votants. Il en sera fait rapport au gouvernement, qui statuera définitivement.

CHAPITRE IV.

DU CORPS ACADÉMIQUE.

Art. 54. Le corps académique est composé :

1° De membres effectifs au nombre de vingt-cinq au plus, dont quinze Belges et dix étrangers, choisis parmi les artistes les plus distingués. Ils prennent le titre de *membres de l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers*. Ils sont nommés par les membres effectifs eux-mêmes, sous l'approbation du Roi ;

2° De membres agrégés ;

3° De membres honoraires.

Art. 55. Pour être élu membres de l'Académie, il faut avoir obtenu les trois quarts des voix des membres effectifs présents à la séance d'élection. Pour procéder à une élection, dix membres effectifs au moins doivent être réunis. Les candidatures auxquelles il n'aura pas été pourvu après trois tours de scrutin, resteront vacantes durant un an. Si après l'année et un scrutin trois fois renouvelé encore, la place vacante n'a pas été remplie, il y sera pourvu par le Roi ;

Art. 56. Les membres effectifs s'associent, sous le titre de *membres agrégés*, vingt artistes belges et vingt-cinq artistes étrangers. Ils nommeront également des *membres honoraires*, pris parmi les protecteurs et les amateurs des arts, tant du pays que de l'étranger. Ces nominations se feront également à la majorité des trois quarts des voix des membres effectifs présents réunis au nombre de dix au moins.

Art. 57. Les membres agrégés et honoraires assisteront aux réunions du corps académique, mais sans y avoir voix délibérative.

Art. 58. La réception des membres effectifs a lieu dans la séance solennelle dont il est parlé à l'art. 64, et dans laquelle il leur sera remis le diplôme de leur nomination.

Art. 59. Tout membre effectif sera tenu d'exécuter une œuvre pour le Musée d'Anvers et de s'entendre à cet effet avec le conseil d'administration de l'Académie, afin de stipuler l'indemnité qui pourra lui être accordée de ce chef et l'époque endéans laquelle l'œuvre devra être remise au Musée.

Le conseil d'administration de l'Académie désignera successivement les académiciens qui, conformément au paragraphe précédent, auront à exécuter une œuvre pour le Musée.

Ces productions, ainsi que les portraits de leurs auteurs, dont ceux-ci auraient fait hommage, seront placés dans salon spécialement consacré à cette destination et désigné sous le nom de *Musée des Académiciens*.

Art. 60. Les conventions à intervenir en exécution du premier paragraphe de l'article précédent seront soumises à l'approbation de l'administration communale d'Anvers et du gouvernement.

Art. 61. Les frais à résulter de l'exécution des dispositions qui précèdent seront supportés, comme toutes les autres dépenses de l'Académie, moitié par la ville d'Anvers et moitié par l'État. L'un et l'autre affectent annuellement à cette destination une somme de deux mille cinq cents francs, formant ensemble une dotation spéciale de cinq mille francs.

Art. 62. Les membres du corps académique ont en tout temps accès aux collections d'objets d'art et de science de l'Académie et de l'État.

Art. 63. Les membres effectifs pourront porter un costume qui sera ultérieurement déterminé par le Roi.

Art. 64. Tous les ans, le lundi de la fête communale, le corps académique se réunit à Anvers en séance solennelle et publique. Avant de commencer les travaux, les membres effectifs forment parmi eux un bureau composé d'un président, de deux membres et d'un secrétaire.

Art. 65. La séance publique s'ouvrira par la lecture du procès-verbal de la séance précédente.

On procédera ensuite à la réception des membres effectifs dont la nomination aura été approuvée par le Roi.

Il sera aussi donné lecture du rapport général adressé au corps académique par le conseil d'administration de l'Académie sur les travaux et la situation de l'école. Ce rapport devra être imprimé et mis à la disposition des membres effectifs huit jours au moins avant la séance.

Art. 66. Le lendemain il y aura une séance particulière du corps académique.

On y discutera les propositions qui seraient faites dans l'intérêt de l'enseignement et du progrès des arts. Le rapport présenté dans la séance de la veille par le conseil d'administration de l'Académie fera, s'il y a lieu, l'objet des observations de l'assemblée. Les membres effectifs procéderont ensuite à la nomination aux siéges vacants d'académiciens, de la manière prescrite à l'art. 55.

Disposition transitoire.

La première nomination des membres effectifs du corps académique sera faite directement par le Roi.

Notre Ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 29 décembre 1851.

LÉOPOLD.

Par le Roi :
Le Ministre de l'intérieur,
Ch. Rogier.

Première division.

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE.

Cours d'hiver et d'été.

Dessin linéaire. — Ornement au trait. — Grands ornements ombrés. — Têtes au trait. — Figure au trait. — Têtes et figures ombrées. — Géométrie à trois étendues. — Ordres d'architecture.

Deuxième division.

ENSEIGNEMENT MOYEN.

PEINTURE D'HISTOIRE.

Cours d'hiver.

Dessin d'après l'antique. — Dessin d'après nature. — Perspective pittoresque. — Anatomie. — Expression. — Composition.

Cours d'été.

Dessin d'après l'antique. — Expression. — Composition. — Des-

sin et peinture d'après le modèle vivant. — Anatomie. — Copie de tableaux, — Histoire.

PEINTURE DE GENRE.

Cours d'hiver.

Dessin d'après le modèle habillé. — Expression. — Composition de genre. — Perspective.

Cours d'été.

Dessin et peinture d'après le modèle habillé et accessoires. — Expression. — Compositions de genre. — Copie de tableaux.

PAYSAGES ET ANIMAUX.

Cours d'hiver.

Dessin de paysage. — Dessin d'animaux et de figures. — Composition de paysage. — Perspective.

Cours d'été.

Dessin et peinture de paysages, d'animaux et de figures. — Compositions de paysage. — Perspective.

SCULPTURE.

Cours d'hiver.

Petits et grands ornements : modelage. — Principes de têtes. — Grandes têtes et figures. = Modelage d'après l'antique. — Anatomie. Expression. — Composition.

Cours d'été.

Petits et grands ornements : modelage. — Pincipes de têtes. — Grandes têtes et figures. — Modelage d'après l'antique. — Modelage d'après l'antique. — Modelage d'après le modèle vivant. — Expression. — Composition. — Sculpture du bois. — Sculpture de marbre et pierres. — Anatomie.

ARCHITECTURE.

Cours d'hiver et d'été.

Stéréotomie. — Constructions et connaissance des matériaux. — Coupe des pierres. — Compositions d'habitations particulières.

ARCHITECTURE NAVALE.

Cours d'hiver et d'été.

Composition de plans de navires. — Construction pratique.—Application de la stéréotomie aux corps flottants, en repos et en mouvement.

GRAVURE.

Cours d'hiver et d'été.

Maniement du burin. — Copie au burin.

Gravure sur cuivre et sur acier.

Au burin. — A l'eau-forte. — A la pointe sèche.

Gravure sur bois.

Classe de tailles. — Gravure de sujets plus ou moins compliqués.

Médailles.

Modelage en terre glaise. — Modelage en cire. — Gravure en médailles.

Troisième Division.

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR.

PEINTURE D'HISTOIRE.

Études. — Compositions. — Tableaux.

PEINTURE DE GENRE.

Études. — Compositions. — Tableaux.

PAYSAGES ET ANIMAUX.

Études. — Compositions. — Tableaux.

SCULPTURE.

Compositions. — Statues et bas-reliefs.

ARCHITECTURE.

Ornementation architecturale. — Ordres des diverses achitectures. — Composition d'édifices et monuments publics.

ARCHITECTURE NAVALE.

Théorie de l'architecture navale. — Nomenclature maritime. — Application d'ornements et figures. — Marine pittoresque ; application de l'architecture civile.

GRAVURE.

Gravure d'après tableaux. — Études. — Compositions.
Cours oral sur les théories, la philosophie et l'histoire des arts.
Cours d'histoire, d'antiquités, de littérature et de mythologie.
Vu pour être annexé à Notre arrêté de ce jour.

Bruxelles, le 29 décembre 1851.

LÉOPOLD.

Par le Roi :
Le Ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

Institution d'un concours entre les Académies des beaux-arts et les écoles de dessin.

RAPPORT AU ROI.

SIRE,

Pour reconnaître, dans les établissements d'instruction, l'état des études, il n'est peut-être pas de moyen plus efficace qu'un concours entre toutes les institutions intéressées. C'est ainsi que le concours essayé dès 1840 entre les athénées et les colléges subventionnés par l'État, a permis au gouvernement de se rendre compte de la situation de ces établissements et de préparer les éléments de leur réorganisation.

Il est d'autres écoles également dignes de la sollicitude du gouvernement. Ce sont les établissements destinés à l'enseignement des arts graphiques et plastiques (Académies et écoles des beaux-arts.) Ces établissements n'ont pas seulement pour but de former des artistes ; ils doivent répandre dans la classe des artisans qui, composent la grande majorité des élèves, les notions nécessaires pour qu'ils apportent, dans la pratique des industries qu'ils exerceront un jour, le goût et la distinction sans lesquels ces industries ne pourraient lutter avec celles des autres pays. Sous ce dernier rapport, les Académies et les écoles de dessin sont appelées à rendre d'importants services.

La plupart des institutions de cette catégorie ont été fondées en Belgique par le gouvernement de Marie-Thérèse ; le gouvernement des Pays-Bas régla plus tard l'enseignement des beaux-arts, par un arrêté du 13 avril 1817; enfin, le gouvernement de Votre Majesté n'a cessé de l'encourager par l'allocation de subsides et de médailles.

Cependant les écoles de dessin attendent encore une organisation en harmonie avec les progrès des arts et les besoins de l'époque. Elles se trouvent dans une situation transitoire, sans direction uniforme, sans impulsion suffisante. Il y a donc beaucoup à faire pour régulariser, développer et perfectionner l'enseignement général et populaire des arts graphiques et plastiques.

Le concours révélera les lacunes les plus importantes de cet enseignement et indiquera au gouvernement les améliorations dont il est susceptible.

D'après ces considérations, j'ai l'honneur de proposer à Votre Majesté d'instituer en 1852 un concours général entre les établissements destinés à l'enseignement des arts plastiques et graphiques (Académies et écoles des beaux-arts), qui reçoivent de l'État des subsides ou des médailles d'encouragement.

Le Ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

LÉOPOLD, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, SALUT.

Sur la proposition de Notre Ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Un concours sera institué en 1852 entre les établissements destinés à l'enseignement des arts plastiques et graphiques

(Académies et écoles des beaux-arts,) qui reçoivent de l'État des subsides ou des médailles d'encouragement pour leurs élèves.

Art. 2. Les dispositions réglementaires seront prises par Notre Ministre de l'intérieur, chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 29 décembre 1851.

LÉOPOLD.

Par le Roi :
Le Ministre de l'intérieur,
Ch. Rogier.

COLLECTION DE TABLEAUX

DE FEU

M. le baron de NAGEL VAN AMPSEN,

MINISTRE D'ÉTAT, ETC., ETC., ETC.

Vendue à La Haye, le 5 *septembre* 1851.

Nous pensons que les amateurs de beaux-arts ne liront pas sans quelque intérêt la notice comparative des prix auxquels les tableaux de la collection de feu M. le baron de Nagell ont été payés il y a quelques années, avec ceux auxquels on les a adjugés publiquement à La Haye, le 5 septembre 1851.

M. le baron de Nagell émigra en Angleterre, lors de l'envahissement de la Hollande par les armées françaises en 1794. Déjà amateur distingué avant cette époque, il emporta une série de tableaux des écoles néerlandaises, tous ouvrages de première ligne, et qu'il livra en grande partie aux enchères vers 1797.

Rentré en Hollande en 1813, il rapporta quelques-uns de ses tableaux, qui devinrent le noyau de la nouvelle collection dont on vient de faire la vente, et dont les amateurs se sont disputé la possession au poids de l'or.

Doué d'un goût exquis, joint à des connaissances réelles, M. de Nagell avait consacré une partie de sa vie à rassembler une des plus intéressantes collections de tableaux connues en Hollande. Le choix le plus délicat y avait présidé. Aussi rien n'y était médiocre. Les œuvres des artistes de second ordre étaient choisies de manière à pouvoir se soutenir à côté de celles des peintres classés en première ligne. Il y avait harmonie complète. Ainsi on voyait briller à côté d'un Paul Potter un Albert Klomp, un Quiryn Brekelencamp à côté de Jean Steen, un Capelle en regard d'une œuvre de l'immortel Guillaume Vandevelde, un Guillaume Van Romein, près d'un Carle Dujardin, etc., etc.

Quant à nous, qui avons assisté à la formation de ce beau cabinet et qui en avons en grande partie fourni les œuvres précieuses, en indiquer l'historique nous a semblé offrir quelque intérêt pour les amateurs qui ont le noble goût de collectionner des tableaux; indiquer la variation des prix auxquels elles ont été vendues depuis une trentaine d'années doit également intéresser le monde artistique. D'après ce résultat, je le dis avec douleur, si depuis notre nouvelle ère politique, on avait suivi nos conseils sans cesse renouvelés auprès de notre gouvernement, et qui consistaient à faire consacrer à l'achat de tableaux 50 mille fr. par année, nous serions aujourd'hui en possession d'un de plus beaux Musées du monde. Mais il est trop tard; et, à moins de payer quatre fois la valeur, nos artistes seront obligés d'aller à l'étranger s'ils veulent étudier et consulter les productions de leurs célèbres devanciers. Comme on le verra dans le relevé de la vente de cette collection de tableaux, c'est de 1817 à 1834 que nous avons fourni la plupart des œuvres dont elle se composait. Nous avions la confiance entière de son illustre possesseur; il a été notre ami, et le guide de notre jeunesse.

Voilà la cinquième collection livrée aux enchères et dont on nous avait confié la formation; la première est celle de M. Erard, vendue à Paris, en 1832; elle nous devait la plus grande partie de ses chefs-d'œuvre; la 2e est celle de sir Charles Bagot, ambassadeur Britannique près du cabinet des Pays-Bas, vendue à Londres en 1836; la 3e celle de M. le colonel Biré, vendue à Paris 1841, peu nombreuse il est vrai, mais composée d'œuvres parfaitement choisies; et enfin la 4e était la galerie de M. le baron Verstolck Van Soelen, ministre des affaires étrangères à La Haye, laquelle fut vendue en 1846 de la main à la main à une compagnie de spéculateurs anglais.

La vente des quatre premières de ces collections a fourni plus de trois fois la valeur des prix coûtants. Car les beaux tableaux deviennent de jour en jour plus rares. Les musées qui se créent dans l'Europe entière, les retirent à jamais du commerce. Joignez à ce fait l'augmentation incessante de la fortune publique. Dès lors peut-on prévoir où la valeur des objets d'art anciens s'arrêtera?

La collection de M. le baron de Nagell se composait de 94 tableaux ayant coûté 88,825 fr. Elle a produit en vente publique 203,045 fr. Donc elle a offert un bénéfice de 114,220 fr., bénéfice qui ne porte que sur les tableaux dont nous connaissons l'origine. Les autres sont au nombre de 45; nous en avons établi le prix d'achat, d'après le prix de la vente, mais il est plutôt à présumer que ces tableaux ont été vendus environ trois fois, ce qu'ils avaient coûté à leur propriétaire.

HERIS.

Bruxelles, le 10 février 1852.

Relevé du prix d'achat des tableaux de la collection de feu M. le baron de Nagell Van Ampsen, acquis de 1817-1834, *et du prix auquel ils ont été adjugés en vente publique à La Haye*, *le* 5 *septembre* 1851.

N° du catalogue.	NOMS DES MAITRES.	SUJETS.	PRIX DE revient	PROVENANCE.	ANNÉES.	PRIX de VENTE.	ACQUÉREURS.
1	G. Van Aelst.	Nature morte.	400	Heris.	1818	535	E. Le Roi.
2	Q. Brekelencamp.	Intérieur de ferme.	200	Id.	1818	378	Pescatore.
3	S. De Bray.	Portrait de femme.	1,140	On l'ignore.		1,140	Id.
4	J. Both.	Paysage en Italie.	2,500	Heris.	1818	5,005	Id.
5	A. Beerenstraaten.	Vue de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam.	350	Id.	1819	1,158	Lamme.
6	L. Backhuysen.	Le naufrage.	800	Id.	1820	1,140	Roos.
7	C. Bega.	La partie de musique.	600	Id.	1821	1,570	Pescatore.
8	Id.	Intérieur avec figures.	750	Coclers.	1818	1,853	Id.
9	A. Cuyp.	Marine.	2,750	Cristie, Londres.	1799	20,475	E. Le Roi.
10	Id.	Paysage en Italie.	1,136	Inconnu.		1,136	Tleysen.
11	Id.	Prairie avec bétail.	5,682	Id.		5,682	Van der Hoop.
12	Attribué au même.	Intérieur de la ville de Harlem.	227	Id.		227	Bon Van Heekeren.
13	Id.	Paysage.	114	Id.		114	Slaes.
14	J, Capelle (Van de).	Eau calme.	450	Heris.	1834	3,525	Pescatore.
15	G. Codde.	Deux petits portraits.	580	Inconnu.		580	Id.
16	C. Decker.	Paysage.	225	id.		225	Scroot.
17	A. Van Everdingen.	Paysage en Norvège.	950	Heris.	1817	1,365	Roos.
18	Van Goyen.	Paysage.	438	Inconnu.		438	Bon Van Heekeren.
		A reporter. .	19,292	A reporter. .	. .	46,546	

N° du catalogue.	Noms des maitres.	Sujets.	Prix de revient	Provenance.	Années.	Prix de vente.	Acquéreurs.
		Report. . .	19,292	Report. .		46,546	
19	Van Goyen.	Paysage.	340	Inconnu.		340	E. Le Roi.
20	Id.	Eau calme.	306	Id.		306	De Reus.
21	Id.	Marine.	239	Id.		239	Id.
22	Id.	Rivière bordée d'une digue avec figures.	140	Id.		140	Pescatore.
23	De Gelder.	Scène de la Bible (les s[tes] Femmes au sépulc. du Christ.)	93	Id.		93	Hoof.
24	De Heusch et J. Lingelbach.	Paysage avec figures.	300	Coclers.	1819	569	Roos.
25	Vander Hagen et A. Vande Velde.	Tableau de famille.	900	Heris.	1827	3,980	Pescatore.
26	S. Van Hoogstraaten.	Vieille femme lisant (esquisse).	115	Inconnu.		115	Soenbeek.
27	P. D. Hooghe.	Intérieur de vestibule.	305	Id.		305	Saoot.
28	J. Hackaert et J. Lingelbach.	Paysage en Italie.	350	Heris.	1822	637	E. Le Roi.
29	J. Vander Heiden et A. Vandevelde.	Entrée d'une ville.	2,615	Gol.	1833	12,512	Id.
30	J. Van der Heiden et E. Vander Neer.	Vue d'Elten sur le Rhin.	2,400	Coclers.	1817	5,451	Pescatore.
31	C. Dujardin.	La cour d'auberge.	4,220	Gol.	1833	4,549	Roos.
32	Ph. De Koninck.	Paysage panoramatique.	800	Heris.	1831	4 540	Id.
33	P. De Koninck.	Le Peseur d'or.	680	Muller.	1827	637	Nieuwenhuys.
34	A. Klomp.	Paysage avec bétail.	150	Heris.	1833	136	Vinck.
35	Id.	Prairie avec bétail.	150	Id.	1834	148	Id.
36	P. Molyn.	Deux paysages avec figures.	56	Inconnu.		56	Id.
37	N. Maas.	Portrait d'homme.	34	Id.		34	Brontgeest.
38	Vander Meer de Delft.	Intérieur de cour.	158	Id.		158	Dircksen.
39	Id.	Intérieur de ville.	135	Id.		135	Vinck.
40	Van der Meer (Jean).	Jeune femme.	275	Heris.	1819	590	Lamme.
41	A. Mignon.	Nature morte.	500	Id.	1819	887	Brontgeest.
42	A. Vander Meer.	Clair de lune.	480	Inconnu.		480	Roos.
43	Id.	Paysage en Hollande.	682	Id.		682	Harington.
44	Adrien Van Ostade.	Scène de paysans.	3,200	Heris.	1817	8,190	Demidoff.
45	Id.	Le buveur.	1,500	Coclers.	1817	2,275	Chaplin.
46	Isaac Van Ostade.	Paysage.	1,600	Heris.	1818	2.999	Lamme.
47	A. Pynacker.	Paysage montagneux.	1,200	Id.	1819	1,934	Pescatore.
48	C. Poelenburgh.	Scène mythologique.	294	Inconnu.		294	E. Le Roi.
49	A. De Pape.	Intérieur.	500	Heris.	1819	2,070	Id.
50	Palamedes.	Portrait de femme.	45	Inconnu.		45	Vinck.
51	G. Potter.	Prairie avec bétail.	6,452	Gol.	1833	10,582	Chaplin, fils.
52	Guillaume Romein.	Paysage en Italie.	500	Heris.	1821	1,023	Pescatore.
53	Rembrandt.	Portrait d'une jeune fille.	4,500	Coclers.	1822	9,144	Demidoff.
54	J. Ruysdael.	Paysage.	2,000	Inconnu.		3,850	Roos.
55	Id.	Paysage en Norvège.	2,500	Id.		7,300	E. Le Roi.
56	J. Ruysdael et Ph. Wouvermans.	Paysage.	1,800	Heris.	1827	4,776	Demidoff.
57	P. P. Rubens.	La vocation de saint Mathieu.	455	Inconnu.		455	Minet.
58	J. Steen.	Tableau de famille.	1,200	Coclers.	1818	1,591	Wyn Perse.
59	F. Stoop.	Halte de chasse.	250	Heris.	1819	375	Laneuville.
60	P. Slingelandt.	L'ouvrière en dentelles.	600	Coclers.	1817	465	Pescatore.
61	D. Teniers (le jeune).	Kermesse flamande.	1,600	Renders.	1818	6.255	Chaplin, fils.
62	D. Teniers (le vieux).	Paysage.	260	Inconnu.		260	Greuter.
63	D. Van Tol.	Vieille femme lisant.	300	Heris.	1819	668	Devries.
64	J. Vanden Ulft.	Intérieur de ville.	500	Id.	1324	1,150	Wyn Perse.
65	J. Victor.	Extérieur d'une boutique de boucher.	240	Inconnu.		240	B[on] Van Heekeren.
66	G. Vande Velde.	Marine.	1,500	Coclers.	1717	2,525	Brontgeest.
67	Id.	Marine.	1,200	Heris.	1832	3,680	Laneuville.
68	Id.	Marine.	1,200	Id.	1832	2,277	Lamme.
69	A. Vande Velde.	Paysage avec bétail.	900	Coclers.	1817	1,841	Pescatore.
70	Id,	Rivière glacée.	567	Inconnu.		267	Chaplin, fils.
71	J. Wynants et A. Vande Velde.	Paysage.	1,600	Heris.	1827	3,936	Id.
72	Ph. Wouwermans.	La récolte du foin.	5,000	Id.	1817	20,116	Demidoff.
73	Id.	Le maréchal ferrant.	2,500	Coclers.	1819	4,760	Pescatore.
74	Id.	Portrait de cavalier.	800	Heris.	1824	1,638	James.
75	Id.	Paysage hollandais.	550	Id.	1825	793	B[on] Van Heekeren.
76	Id.	Paysage.	500	Coclers.	1821	1,400	Chaplin.
77	H. M. Zorgh.	Intérieur de ferme.	400	Heris.	1821	790	E. Le Roi.
78	Id.	Nature morte.	110	Inconnu.		110	Scroot.
79	S. Van Douwen.	Départ pour la chasse.	225	Id.		225	Id.
80	C. Dujardin (attribué à).	Prairie avec bétail.	170	Id.		170	Vinck.
81	G. De Heusch (manière de).	Paysage montagneux avec figures.	101	Id.		101	Scroot.
82	Heemskerck.	Une lecture (esquisse).	21	Id.		21	
83	Inconnu.	Deux petites marines.	85	Id.		85	Devries.
84	Van Deelen (manière de).	Joseph et la femme de Putiphar.	5	Id.		5	
85	Schotel.	Marine.	1,481	Exp. de Bruxell.	1820	5,400	B[on] Van Heekeren.
86	J. Van Stry.	Paysage avec bétail.	1,087	Inconnu.		1,087	Roos.
87	A. Cuyp (copie par Van Stry.)	Paysage avec bétail.	296	Id.		296	B[on] Van Heekeren.
88	A. Van Stry.	Une cuisinière hollandaise.	736	Id.		736	Roos
89	A. Schelfhout.	Plage avec embarcations et figures.	230	Id.		230	Chaplin.
90	P. Noël.	Bergère conduisant un troupeau.	137	Id.		137	Wyn Perse.
91	Vanderlaan.	Paysage avec figures.	45	Id.		45	Slaes.
92	J. Wynandts.	Vue extérieure du Palais royal de Rotterdam.	45	Id.		45	Rotteveld.
93	Groenewoud.	Paysage en hiver.	75	Id.		75	Scroof.
94	Vander Burght.	Une vache dans une prairie.	48	Id.		48	Roos.
		Total. .	88,825	Total. . .		203,045	

OPINION D'UN VOLEUR

ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE,

SUR LA CONTREFAÇON;

MOYENS DE L'ABOLIR

SANS LÉSER LES INTÉRÊTS MATÉRIELS DU PAYS.

La plupart des journaux belges se sont occupés de cette brochure toute nouvelle; le *Messager des Chambres* entre autres, après avoir traité longuement la question, s'est rangé à l'opinion émise par l'auteur. Comme nous avons déjà parlé dans le sens de l'abolition dans notre dernier numéro, nous citerons les passages les plus remarquables de cette brochure, c'est-à-dire les deux chapitres par lesquels l'auteur indique les moyens de remédier au mal.

§ II.

État de la question. — conséquences de l'abolition.

Quoi qu'on dise ou quoi qu'on fasse, la contrefaçon est destinée à périr : on peut même, à quelques heures près, fixer le terme où elle doit expirer. Elle est tuée moralement. Ce ne seront donc, ni les clameurs de haro qui s'élèvent autour d'elle pour prolonger son agonie, ni les *considérant* issus des banquets, ou les discours des *congrès typographiques* qui la feront revivre (*). Elle est fatalement et irrévocablement condamnée ; il faut qu'elle meure! Je ne dirai pas de sa belle mort, — ce serait torp doux; — mais d'étouffement, de pléthore, et dans des convulsions atroces en rapport, d'ailleurs, avec tous les crimes qu'elle a commis. Elle périra ignominieusement, traquée, conspuée, pourchassée, étranglée dans le filet des conventions internationales, dont les mailles se resserrent de plus en plus autour d'elle et ne laisseront bientôt plus de latitude à ses mouvements. Elle périra violemment, honteusement, comme toutes les choses honteuses, comme tous les principes faux qui ne reposent ni sur la conscience du droit, ni sur la justice, ni sur la loyauté du devoir.

Malheureusement, — et c'est là le côté sérieux et grave, — on veut faire de l'abolition de la contrefaçon une question politique et on cherche à l'exploiter de toutes les manières, au profit de divers partis, en évitant de la présenter du côté où elle est réellement grande, réellement vraie, c'est-à-dire du côté national.

On veut persuader aux sociétés ouvrières typographiques que *cinquante-deux mille de leurs familles* vont mourir d'inanition, le lendemain du jour où l'on proclamera l'abolition de cette industrie. C'est une grosse erreur. Ou bien on se trompe sincèrement, ou bien on veut tromper l'ouvrier. Si l'on se trompe de bonne foi, on n'en fausse pas moins l'opinion d'une manière détestable, parce l'on s'appuie sur des faits et des chiffres inexacts pour le maintenir dans son erreur et dans son ignorance. La faute en est après tout, à ceux qui le conseillent et qui le dirigent. Leur grand tort est de ne voir les choses que par le gros bout de la lorgnette, — ce qui les retrécit, — au lieu de les examiner par l'objectif naturel,—ce qui les élargit. A force de prêcher à l'ouvrier que *la contrefaçon est un droit*, il finit par le croire et il s'accroche à ce prétendu droit avec toute l'énergie d'un noyé qui saisit la dernière planche de salut qu'il aperçoit, croyant qu'elle est seule capable de le sauver.

Il est vrai de dire que la plupart des écrivains qui ont traité la question, ont contribué beaucoup à perpétuer cette erreur. Ils ont entassé sophismes sur sophismes pour légaliser les procédés d'extorsion employés par la contrefaçon pour ruiner la propriété. Ils se sont fait ingénieux de toutes les manières. Ils ont prétendu, d'abord, que trois siècles de pratique étaient plus que suffisants pour légitimer le vol en l'élevant à la hauteur d'un fait accompli. Ils ont affirmé, ensuite, que les services qu'ils avaient rendus à la civilisation, en général, et aux auteurs en particulier,

(*) Voici en quels termes, la décision du *Congrès Typographique* a été rendue le 24 Décembre 1851, sous la présidence de M. Mathieu, ouvrier Typographe.

M. Verbist (*J.-B.*) secrétaire, fait la proposition suivante, au sujet de la contrefaçon, et propose au Congrès d'adhérer à l'adresse suivante :

Le Congrès typographique belge.

Considérant :

Que le droit de la réimpression est consacré en Belgique par trois siècles de pratique;

Que l'existence de ce droit est suffisamment légitimé par les services que la contrefaçon a rendus à l'humanité tout entière, en contribuant pour une large part à la propagation des idées civilisatrices et à la diffusion des lumières ;

Qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, alors que la liberté continentale s'était refugiée derrière les barrières invincibles des franchises communales des Pays-Bas, les auteurs français adhérèrent puissamment a l'établissement de la contrefaçon littéraire, en octroyant aux imprimeurs belges et hollandais l'entière liberté de réimprimer leurs œuvres :

Considérant, en outre, quant aux intérêts matériels ;

Que, d'après l'opinion de l'autorité la plus considérable que le Congrès puisse invoquer, celle de la chambre de commerce et des fabriques de Bruxelles, la suppression de la contrefaçon littéraire entraînerait la ruine de nombreux ouvriers imprimeurs, en même temps qu'elle porterait la plus funeste atteinte à quelques branches importantes de l'industrie et du commerce belges : la librairie, la papeterie et l'imprimerie;

Considérant :

Que cette autorité (tout en exprimant la conviction que le gouvernement déploiera, lorsque le moment sera arrivé, la même énergie que celle dont il a donné des preuves en résistant avec force jusqu'ici à la demande de la France) engage le pouvoir à se tenir en garde contre l'appât de prétendues concessions réciproques qui, d'après la triste expérience de ces dernières années, seraient purement illusoires de la part de nos voisins du Midi ;

Qu'il résulte de ce qui précède que, d'une part, les droits acquis, la liberté et les intérêts de la civilisation;

Que, d'autre part, la question est intimement liée au maintien de la libre réimpression des ouvrages français en Belgique ;

Par ces motifs, le Congrès typographique belge déclare s'associer à la courageuse et loyale protestation de la chambre de commerce et des fabriques de Bruxelles.

Le Congrès adhère à la proposition.

En conséquence, l'adresse dont la teneur précède, sera envoyée, signée par tous les délégués, à la chambre de commerce et des fabriques de Bruxelles.

M. CHASSEUR, secrétaire, propose l'impression des procès-verbaux des séances du Congrès pour être expédiés aux délégués.

Cette proposition est adoptée.

étaient assez éminents, pour que l'on doive sanctionner ce qu'ils appellent modestement leurs *droits acquis;* enfin, pauvres de raisons, à bout d'expédients, exténués de mensonges, ils se sont appesantis sur les dangers imaginaires que couraient une foule d'industries collatérales, pour demander impérieusement, que l'on conservât *l'industrie-mère* qui les alimente toutes,—c'est-à-dire la Contrefaçon.

Voilà pourquoi nous avons dit qu'ils avaient non-seulement faussé, oblitéré, vicié le sens moral de la nation, mais bien plus, qu'ils l'avaient perverti.

Nous maintenons, en conséquence, toutes nos propositions, en soutenant, que la typographie belge n'a rien à perdre, mais, au contraire qu'elle a tout à gagner à l'abolition de cette industrie honteuse et spoliatrice.

§ III.

Moyens d'arriver à l'abolition immédiate de la contrefaçon sans léser les intérêts matériels du pays.

La Belgique a plusieurs façons très-simples de se réhabiliter aux yeux de l'Europe littéraire et de donner une vie nouvelle à son commerce de librairie, sans avoir à redouter les concessions onéreuses qu'auraient infailliblement entraînées à leur suite les traités diplomatiques. Les moments sont précieux ; hâtons-nous, car le temps marche vite, — *fugit irreparabile tempus*.

Des circonstances fortuites, exceptionnelles, ont porté vers le sol belge l'élite des penseurs et des écrivains français. C'est un de ces hasards heureux que la Providence semble avoir réservés à la Belgique pour racheter la tache originelle dont elle s'est souillée aux yeux des nations civilisées, en profanant la propriété des œuvres de l'intelligence.

Victor Hugo, Thiers, Mignet, Alexandre Dumas, Edgard-Quinet et une multitude d'écrivains littéraires ou politiques sont ici, accidentellement poussés par le vent des tempêtes révolutionnaires.

La plupart de ces illustres proscrits ont déjà repris leurs habitudes littéraires. Qui donc s'opposerait maintenant à ce qu'une société puissante se fit immédiatement l'acquéreur de leurs *manuscrits inédits*, — car ils en ont tous, — avec un privilége d'exploitation pour un nombre d'années déterminé? Par une singulière coïncidence, la plupart des traités qui les tenaient enchaînés depuis dix ans sont expirés avec l'année qui vient de finir ; le moment ne peut donc ni être mieux choisi ni plus opportun.

Mais les capitaux, direz-vous, où les prendre?—Vous les trouverez! — Ne voyez-vous pas, d'ailleurs, que par ce fait si simple en apparence, la Belgique prend une position formidable, qu'elle peut en quelques mois devenir le centre des lumières et de la civilisation. Ne voyez-vous pas que si vous signez des traités directement avec les auteurs, ceux que la France a faits contre vous, vont tourner immédiatement contre elle et que vous enlevez à Paris, d'un trait de plume, sa suprématie intellectuelle ; que vous vous faites les acquéreurs d'une propriété qui devient un monopole ; que vous ravivez une industrie à peu près morte; que vous assurez du travail à vos cinquante mille familles menacées. Ne voyez-vous pas que vous vous ouvrez les portes de tous les marchés européens ; que vous allez rentrer en possession de l'Italie, du Piémont, de la Sardaigne, de la Bavière qui vous opposaient déjà les barrières de leurs traités respectifs ; ne voyez-vous pas que la France et ses trente-six millions d'âmes vont vous tendre les bras après vous avoir repoussés, parce qu'ils vont être avides de connaître les œuvres nouvelles de leurs auteurs favoris.

Je vais plus loin. Dans de semblables conjectures il serait de l'honneur et du devoir du gouvernement d'intervenir. Une sage politique l'ordonne, la loyauté du pays engagée dans la question de la contrefaçon l'exige. Le gouvernement a bien sacrifié plusieurs millions pour galvaniser les industries des Flandres à moitié perdues, il peut bien escompter cinq ou six cent mille francs à l'honneur national affaibli par la question de la déprédation littéraire.

Nous ne voulons pas dire par là, que le gouvernement doive se faire industriel exploitant, commissionnaire en librairie ; sa mission doit être toute de protection, — mais nous voudrions qu'il vînt dire aux éditeurs belges renommés :

« Il vous faut six cent mille francs pour vous rendre acquéreurs exclusifs des œuvres inédites de MM. Thiers, Victor Hugo, Alexandre Dumas, etc. ; les voilà !—Croissez et multipliez. Seulement, vous ouvrirez de nouveaux débouchés à votre industrie, vous doterez gratuitement d'un exemplaire toutes les bibliothèques communales du royaume et des administrations publiques ; vous ferez des éditions à bon marché afin d'atteindre toutes les couches de lecteurs et de manière à continuer *la diffusion des lumières si bien commencée* par la contrefaçon. Mais il faut que mes cinquante-deux mille familles menacées de ruine par la suppression de votre industrie, vivent d'une vie nouvelle. Vous n'aurez plus à redouter la concurrence qui tue, vous serez les maîtres absolus et de plus, vous légitimerez toutes les éditions faites qui sont pour vous, sinon un capital mort, au moins fort aventuré. »

Le ministre ou l'homme d'État qui aurait le courage de dire de telles choses et de prendre une telle initiative, s'assurerait à l'avance un piédestal pour l'avenir. Non-seulement il aurait la gloire d'avoir relevé moralement son pays, aux yeux du monde entier, mais encore il l'aurait doté de richesses fécondes et il n'aurait pas eu l'air de céder à la pression d'un *congrès* qui lui intime, en quelque sorte, l'ordre de résister énergiquement aux justes réclamations des pays lésés. D'un autre côté encore, il aurait l'avantage d'échapper aux conditions toujours onéreuses des traités, quelque réciprocité qu'ils accordent en apparence, et de plus, il ferait faire à la Belgique un pas immense vers le progrès.

L'homme d'État, disons-nous, qui tenterait cette réforme, la seule qui présente réellement des garanties, pour tous les intérêts matériels compromis ou menacés, aurait

bien mérité de son pays, parce qu'il aurait compris que ce n'est pas avec des sophismes que l'on défend les idées, mais avec les simples armes du bon sens, de la droiture, de la raison.

Que le pays choisisse ; pour lui c'est la mort ou la vie !

Un autre moyen s'est offert à l'esprit des personnes un peu plus timorées, qui doutent de l'intelligence du *capital* et un peu aussi de l'initiative du Gouvernement. Elles veulent bien de l'abolition, mais flanquée de moyens restrictifs et de *circonstances attenuantes*.

Abolissez tant qu'il vous plaira, disent-elles, mais laissez à la *libre concurrence* le soin de régler la part qui sera faite aux auteurs. Soyez persuadés que cette méthode est la plus sûre, la meilleure et que tout le monde s'en trouvera bien. Elle répond, d'ailleurs, à toutes les exigences.

Que veulent les auteurs? Retirer le plus de bénéfices possibles de leurs veilles et de leurs travaux, n'est-il pas vrai? — Eh bien, une concurrence illimitée *tarifée* d'un droit léger, leur rapporterait infiniment plus que le système protecteur avec ses marchés directs. Leurs droits seraient réglés par une loi, garantis par la surveillance du Gouvernement et ils seraient perçus dans la forme et de la manière adoptée pour la *Société des auteurs dramatiques français*. Ces droits seraient tarifés eu égard au nombre et au format des éditions : il y en aurait pour tous les goûts, pour toutes les classes et de tous les prix. Ce serait à l'éditeur primitif, soit à bien combiner son affaire de manière à rendre toute concurrence impossible, s'il la redoutait, soit à passer des marchés préalables avec les pays étrangers. De cette façon la morale, le droit, l'auteur et le consommateur seraient également satisfaits. car ce serait *faire reconnaitre le droit de propriété par toutes les nations*.

Il est bien entendu que les promoteurs et les défenseurs de ce système demandent, avant tout, l'abolition des droits internationaux sur la librairie, afin que la concurrence puisse s'exercer librement sur toute la terre. Ainsi, l'éditeur turc qui voudrait réimprimer les *Odes*, le *Théâtre* ou les *Orientales* de Victor Hugo, par exemple, saurait qu'il doit verser à son Gouvernement tant de piastres, l'espagnol tant de sequins, le russe tant de roubles, l'anglais tant de guinées, le portugais tant de reis, lesquels seraient transmis à l'auteur par la voie des consulats européens. Il va sans dire également, que le Français qui voudrait réimprimer un auteur turc moderne, devrait une redevance au Sultan *et vice versa*.

Ce système a du bon assurément, au point de vue de la confraternité universelle et aussi au point de vue des doctrines économiques modernes, où la concurrence illimitée est admise en principe et proclamée du haut de la chaire ; mais au point de vue de la pratique, la réalisation m'en paraît plus difficile.

Une chose m'inquiète encore, je l'avoue, au milieu de cette théorie universelle du beau économique; c'est de savoir où je rencontrerai le point de jonction qui sépare la probité proverbiale du libraire de l'improbité du contrefacteur. Il va falloir inventer des éditeurs-modèles pour marcher de pair avec cette théorie modèle. Comment prévenir la fraude; comment justifier l'exactitude des tirages ; comment garantir les droits des auteurs? Cette concurrence effrénée ne va-t-elle pas être pire cent fois que le monopole? Ne va-t-elle pas susciter des catastrophes commerciales considérables qui tout en consommant la ruine des éditeurs, léseront les droits des auteurs qui se seront livrés de bonne foi à cette même concurrence? Puis que va devenir la liberté de pensée si nécessaire à l'artiste? — Vous allez forcer le poète, l'historien, le savant, à s'occuper d'affaires mercantiles; vous allez les distraire de leurs travaux pour les mettre en face d'une comptabilité qui n'a rien de stable, de régulier, de positif. —Un manuscrit une fois vendu, eh bien, on n'a plus à s'en occuper, l'auteur sait à quoi s'en tenir; mais là, vous tenez son esprit en suspens, vous remplissez sa tête de vagues inquiétudes ou de décevantes espérances. Décidément, et toutes réflexions faites, je préfère l'abolition complète et la vente directe; elle est plus rationnelle, elle est plus équitable.

Dans tous les cas, il me semble que par votre nouveau moyen, vous n'atteignez pas le but ; vous ne relevez pas la librairie ni l'imprimerie, et ce sont précisément ces deux industries qu'il faut, je ne dirai pas seulement préserver, mais étendre, raffermir, faire revivre. Vous ne garantissez pas le travail aux *cinquante-deux mille familles* prétendument menacées de ruine par l'abolition ; et puis qui vous dit, que vous, qui produisez aujourd'hui à si bas prix, vous trouverez demain des moyens de résister à la concurrence illimitée? Je sais parfaitement que l'activité commerciale du libraire-éditeur, s'il est Belge surtout, pourra vaincre beaucoup de difficultés, parce qu'il est habitué aux luttes colossales engagées par la contrefaçon et la libre réimpression à concurrence illimitée ; mais examinez un peu aussi, ce qui s'est passé autour de vous dans le monde des producteurs.

Depuis quelques années la librairie française à beaucoup mieux compris ses intérêts ; elle a lutté d'une manière avantageuse avec la librairie belge. Car depuis que Gustave Barba et Havard ont publié leurs éditions de romans illustrés à *vingt centimes*, la réimpression ne s'en est plus mêlée. De ce jour là la concurrence a été frappée au cœur, parce que la contrefaçon a compris qu'il lui serait impossible de tenir tête à ces éditions à bon marché (*).

Dessins. — La 8e feuille renferme le dessin du tableau de M. Gallait. — *Derniers honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont*; la 9e, le tableau de M. J. Stevens, *Un métier de chien*; la 10e, l'*Amour de l'or*, par Alfred Stevens; la 11e, le *Moulin de Saint-Dizier*, en Savoie, gravé par Puttaert; la 12e, *le Tintoret peignant sa fille morte*, d'après un tableau de M. Léon Cogniet.

(*) Nous renvoyons nos lecteurs à la brochure qui se vend 50 centimes chez tous les libraires, l'espace nous manque pour faire de plus longues citations.



VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

THÉODORE GÉRICAULT,

NÉ EN 1791. — MORT EN 1824.

(*Suite et fin.* — Voir page 33.)

On nous a raconté de Géricault une anecdote charmante, qui prouve que son amour pour les chevaux allait aussi loin que son habileté à les peindre. Passant un jour dans une des petites rues montantes qui conduisent au Louvre, Géricault trouva un charretier qui frappait ses chevaux en jurant ; indigné des mauvais traitements qu'on fait subir à ses pauvres modèles, le peintre s'en plaint vivement; mais, n'obtenant pour toute réponse que des injures et des menaces, il se précipite, furieux, sur le charretier, et en deux coups de main il le fait rouler aux pieds de ses chevaux. L'homme du peuple, reconnaissant la supériorité de la force, se releva tranquillement, et s'adressant à son vigoureux interlocuteur : « Puisque vous êtes si fort, lui dit-il, vous auriez mieux fait de pousser à la roue. » Frappé de cette profonde sagesse, et s'inclinant à son tour devant la supériorité du bon sens, Géricault se mit en devoir d'aider le charretier, et tous deux ils dégagèrent le char.

En 1820, Géricault partit pour l'Angleterre, où on lui inspira l'idée de faire une exhibition de *la Méduse*. Un Anglais y voyant l'objet d'une spéculation, fit venir à ses frais cette belle toile, et les bénéfices qu'il réalisa furent si considérables que Géricault n'eut pas moins de 20,000 fr. pour sa part. C'est alors que le célèbre graveur Reynolds prit le dessin du *Naufrage de la Méduse*, d'après lequel il exécuta la gravure en manière noire que tout le monde connaît, et qui fut une seconde vie donnée au chef-d'œuvre. De son côté, en étudiant le cheval anglais, Géricault apprit à donner à ses chevaux plus de sveltesse et d'élégance. M. Eugène Delacroix nous a montré une petite sépia de cette époque, où Géricault a réellement atteint la perfection. Grâce et vigueur de l'animal, proportions exquises, sentiment des jointures sans exagération ni dureté, tout s'y trouve.

Quand Géricault revint à Paris, sa santé était déjà un peu altérée. Ses lettres trahissaient même un fond de mélancolie et d'ennui. Il était tourmenté de désirs vagues et insatiables. Son affection pour ses amis était devenue plus vive, et il se plaignait continuellement de la rareté de leurs visites ou de leurs lettres. Susceptible à force de bon cœur, le soupçon d'être oublié par ses amis le blessait. S'ils demeuraient longtemps sans le venir voir, il leur écrivait quelque lettre cérémonieuse où il ne pouvait cependant conserver jusqu'au bout le ton fâché, laissant percer sa tendresse à travers les formes d'une politesse impossible. Il écrivait d'ailleurs avec esprit, parlait agréablement de toutes choses, et se relevait de ses découragements momentanés par des éclairs d'enjouement et des saillies charmantes. Il se moque très-plaisamment, dans une lettre à M. de Musigny, des journalistes qui ont jugé son *Naufrage de la Méduse* au point de vue *politique*. Il s'amuse beaucoup d'un libéral qui vante un pinceau patriotique, une touche nationale, et plus encore d'un *ultrà* qui l'accuse, dit-il, d'avoir calomnié, par une tête d'expression, tout le ministère de la marine. On n'a pas meilleur goût ni plus d'esprit.

Il était dans la destinée de Géricault de périr victime de sa fougue et de son audace. Un jour qu'il chevauchait avec M. Horace Vernet sur les hauteurs de Montmartre, son cheval, qui était rude et ombrageux (il n'en montait jamais d'autres), le désarçonna et le fit tomber violemment les reins contre un tas de pierres. Les deux pattes de son pantalon formaient, en guise de boucle, un nœud serré et dur, ce nœud lui fit une grave et profonde lésion. Il eût pu se guérir ; mais, impatient des lenteurs de sa convalescence, il aggrava son mal par d'imprudentes fatigues. Il voulut remonter à cheval et assister aux courses du Champ-de-Mars, où il reçut d'un autre cavalier un choc violent qui le força de s'abandonner de nouveau aux soins de ses amis. Malade, incapable de sortir, il resta une année environ chez M. Dedreux Dorcy, dans la maison rue Taitbout, n° 9. Il passa tout ce temps à dessiner quand il pouvait, et à voir copier sous ses yeux des lithographies qu'il avait publiées à Londres, et qu'il faisait reproduire, tant parce que les épreuves étaient épuisées, que parce que le tirage été mauvais en Angleterre et qu'il en espérait ici un meilleur. Il était, du reste, mélancolique et soucieux ; il s'inquiétait de quelques dettes dont sa maladie même l'empêchait de s'acquitter. Ses amis, le colonel Bro et M. Dedreux Dorcy, voulant le tirer de cette inquiétude, lui proposèrent de leur laisser vendre quelques-uns de ses tableaux ; ils en firent, en effet, une spéculation fort heureuse, et réalisèrent en quelques jours 15,000 francs. Ce fut pour Géricault un grand sujet de stupéfaction ; il ne pouvait croire qu'on eût reconnu tant de valeur à ses ouvrages, quand la liste civile n'avait pas voulu donner plus de 5,000 francs du *Naufrage de la Méduse*. Dans les scrupules de sa modestie, il accusait ses amis d'avoir grossi le chiffre de la vente!

Enfin, Géricault se rétablit et retourna joyeusement à son chevalet. Pour se remettre au travail, il fit à l'aquarelle une série de costumes orientaux, études remarquables qui sont pour la plupart en la possession de M. Étienne Arago. Il pensait sérieusement à exécuter de grandes compositions qu'il avait longtemps préméditées, dont les sujets étaient *la Traite des Nègres* et *l'Ouverture des portes de l'Inquisition*. Il allait se mettre à l'œuvre quand tout à coup la maladie revint ; elle fut bien longue et bien douloureuse, Géricault mourut dans la maison de son père, rue des Martyrs, le 18 janvier 1824 assisté de quelques amis : M. Jamard, son élève, M. Dorcy, les colonels Bro et de Brack, depuis généraux. La mort avait horriblement amaigri et altéré cette noble figure. Il n'est guère d'atelier aujourd'hui, où l'on ne trouve le masque en plâtre de Géricault, masque allongé, cave, osseux, et un peu souriant, dont l'expression est celle d'une douce ironie et d'un regret éternel.

A la mort de Géricault, M. Dedreux Dorcy, craignant de voir *le Naufrage de la Méduse* passer en des mains étrangères, l'acheta 6,000 fr. (*). Des Américains se pré-

(*) M. Dedreux Dorcy, qui est lui-même une célébrité dans les arts, habite depuis quelques années Bruxelles, où il se fait remarquer par son talent bien connu des amateurs. M. Dorcy, d'ailleurs, n'eût-il pas de mérite, que ce trait honorerait sa vie. (*Note de la rédaction.*)

sentèrent bientôt qui offrirent à M. Dedreux Dorcy le double et le triple de cette somme; mais il repoussa noblement leurs offres, pensant qu'un tel chef-d'œuvre ne pouvait être à sa place que dans le Louvre. La maison du roi revint alors sur son premier refus, et, comme si Géricault eût tout à coup grandi par la mort, le directeur des Musées, M. de Forbin, proposa à M. Dedreux Dorcy de lui racheter *la Méduse* au prix de 6,000 francs; il alla même jusqu'à compléter cette somme par une avance personnelle de 1.000 francs, la liste civile n'en ayant ordonnancé que 5.000. L'œuvre de Géricault fut ainsi suspendue aux murailles du Louvre, à côté des Véronèse, des Rubens et des Poussin.

Géricault a été aussi un sculpteur habile. M. Lenormand nous apprend qu'il ébauchait au couteau, sur les murs de son atelier, des motifs dignes de la frise du Parthénon. M. le général de Brack possède, à Évreux, plusieurs sculptures de Géricault, entre autres l'ébauche d'un lion au repos, et un bas-relief en cire, représentant un cavalier antique. Le bas-relief est un œuvre sans prix, bien digne, en effet, de Phidias, mais toutefois d'un modelé plus ressenti que ne le sont les sculptures de l'artiste grec. *Le cheval écorché* qu'on trouve en plâtre chez tous les mouleurs, est un véritable traité d'hippiatrique, un modèle parfait qui prouve combien était profonde la science de Géricault, et combien était rare son aptitude pour la sculpture. C'est à Géricault sculpteur et peintre, que M. Étex a élevé un mausolée de marbre. Les trois œuvres principales de Géricault sont rappelées en bas-relief sur le piédestal. *Le naufrage de la Méduse* est figuré en bronze sur la face antérieure; *le Chasseur* et *le Cuirassier* sont dessinés sur les faces latérales. On s'attendait à ce que Géricault, homme d'action, génie remuant et hardi, fût représenté debout sur sa tombe, comme David a sculpté Armand Carrel. M. Étex nous montre Géricault pensif et tranquillement couché sur ce tombeau où la mort l'a étendu avant l'heure.

Le nom de Géricault restera comme celui d'un réformateur, et, cependant, il n'a point exagéré, il n'est pas allé aux extrêmes. Son style a été ferme, accentué, parfaitement reconnaissable. Sans préférer les types communs il savait les accepter et leur imprimer ce caractère de force qui est un autre genre de noblesse. S'il voyait passer le cheval du camionneur, il le peignait volontiers dans sa puissante allure; mais c'était pour y découvrir des beautés imprévues, et pour ennoblir fièrement cette monture du peuple.

Géricault s'élança dans la voie déjà ouverte par le peintre d'*Eylau* et d'*Aboukir*. Sous une tout autre forme que les classiques, dans une manière plus humaine, plus hardie et plus robuste, Géricault se rattache, par un côté essentiel, à la même grande famille des peintres français. Sans doute, si après avoir contemplé au Louvre *les Sabines* de David, on se retourne pour voir *le Naufrage de la Méduse*, cela produit l'impression d'un coup de théâtre. Les deux maîtres placés ainsi en regard, il en résulte un contraste immense. Entre ces demi-dieux immobiles et ces cadavres agités, il y a tout un monde, et cependant, de côté et d'autre, c'est la même intention d'ennoblir l'humanité, de prêter de la poésie à son histoire ou de nous intéresser à ses malheurs. L'un nous montre des hommes aussi beaux que les habitants de l'Olympe, l'autre les trouve assez beaux dans toute l'horreur de leur dénûment et de leur détresse. De Géricault à David, il n'y a que la différence de la poésie moderne à la convenance antique. Quelques marins sur un radeau, il semblerait que c'est là, tout au plus, le sujet d'un tableau de genre; et pourtant, quel puissant intérêt ne s'attache pas à ces matelots abandonnés, à ces esclaves sans nom! Ah! les personnages de Géricault n'ont pas besoin, pour nous émouvoir, de s'appeler Romulus! Ce grand artiste nous peint le drame tel que l'engendrent les combinaisons de la vie humaine, le drame tel que les font les hasards de la tempête, qui ne les arrange point pour le plaisir des yeux. Mais, je le répète, la forme seule a changé. Si le style est nouveau, si les moyens d'impression viennent d'ailleurs, le fond est toujours le même. C'est toujours le génie particulier à cette nation, qui a fait planer sur un désastre vulgaire l'immense poésie qui l'élève aux proportions héroïques d'une Odyssée: je parle de cette image sublime de l'espérance, apparue si petite et si incertaine à l'horizon de la mer.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Géricault, mort à trente-trois ans, n'a laissé qu'un petit nombre de toiles terminées; cependant de l'ensemble de ses travaux il doit être la conséquence que sa vie fut laborieuse, et que l'étude de son art fut l'objet de ses plus constantes préoccupations.

Tout le monde connaît *le Portrait équestre de M. Dieudonné*, autrement appelé *le chasseur de la Garde impériale* (exposé au Salon de 1812), qui est un des principaux ornements du Palais-Royal. On voit dans la galerie de ce palais: *le Hussard chargeant*; — *l'Exercice à feu à la plaine de Grenelle*; — *le Cuirassier blessé quittant le feu*; trois tableaux qui ont figuré à l'Exposition de 1814.

Le Naufrage de la Méduse, exposé en 1819. — Géricault n'avait que vingt-huit ans lorsqu'il fit ce célèbre tableau qu'il exécuta en six mois.

Au Salon de 1824, les amis de Géricault, car à ce moment le peintre était mort, exposèrent *une Forge de village* et *un Enfant donnant à manger à un cheval*.

Lord Seymour possède deux études qui ont acquis une grande célébrité. Dans la première, *sept chevaux* sont vus de face avec leurs têtes expressives et leur poitrail impatient. Dans la seconde, il y a trois rangées de *huit chevaux* vus de croupe. Ce sont là des études merveilleuses et dignes de l'enthousiasme du *sportman* émérite.

Les collections de M. Scheffer, Collot, Baroilhet, Eugène Delacroix, renferment un certain nombre d'études et de dessins de Géricault. Il s'en trouve aussi beaucoup de très-précieux dans le cabinet de M. Marcille, notamment: une petite esquisse à l'huile, représentant *Léda et le cygne*, composition d'une superbe tournure et d'une vigoureuse couleur; *un Joueur de flûte*, étude académique d'une exécution toute magistrale; un dessin à la plume de *la Méduse*, autrement composée que le tableau du Louvre; la barque qui doit sauver les naufragés est tout près d'eux. Une autre étude pour *la Méduse*, avec de nouvelles variantes.

On sait que Géricault a retourné dans tous les sens la pensée de ce tableau.

La Traite des Nègres, dessin très-important à la plume et lavé pour le tableau dont il parlait sur son lit de mort.

Plusieurs études pour *un Mazeppa*. *Une Scène de brigands nus*, grande composition avec de nombreux personnages.

Un Nègre à cheval, dessin à la plume et lavé. *Homme nu retenant un cheval qui se cabre*, magnifique dessin.

Enfin, une esquisse *du Chasseur à cheval* du Palais-Royal.

Nous avons vu chez M. Ary Scheffer un dessin de *la Méduse*, qui est fort curieux en ce qu'il représente un autre moment que celui du tableau, le moment où les naufragés se battent entre eux. Ce dessin est lavé et rehaussé de blanc.

M. Collot conserve un tableau à l'huile de Géricault connu sous le nom de *la Diligence de Sèvres*.

M. Delessert possède dans sa galerie un beau tableau de Géricault représentant *une Brasserie*. C'est un haquet chargé de barriques et attelé de deux chevaux; un chien noir est couché sur le devant du tableau.

Géricault a lithographié une suite de sujets d'une exécution très-remarquable qui ont été reproduits par Wolmar.

On en compte 96 dans l'œuvre que possède la Bibliothèque royale de Paris, provenant de M. Bruzard.

Le célèbre graveur Reynolds a gravé à la manière noire diverses compositions de Géricault, et notamment le fameux tableau du naufrage de *la Méduse*.

On rencontre rarement des tableaux de ce peintre dans les ventes publiques. Cependant, en 1837, *trois Chevaux lancés au galop, montés par des jockeys qui se disputent le prix de la course*, du cabinet de M. Ducos, furent vendus 360 fr.

A la vente Coutan on adjugea, pour 550 fr. un tableau de Géricault, représentant *une Course de chevaux*.

Pour 900 fr., une étude terminée faite d'après un des chevaux de Napoléon; et pour 1,150 fr. *un Jockey retenant un cheval qui vient de courir*.

Géricault a rarement signé ses tableaux : *la Méduse* ne porte pas son nom; *le Chasseur*, du Palais-Royal, porte la signature que l'on trouve à la planche des monogrammes n° 1 que nous publierons plus tard.

II

RUINES.

HUBERT ROBERT,

NÉ EN 1733. — MORT EN 1808.

Dans le portrait de Robert, on peut déjà lire sa vie. A voir l'épaisseur et le mouvement de son sourcil noir, son œil vif et la courbe de sa tête arabe, on devine que cet homme était fait pour les aventures et les périls. Qu'il soit devenu peintre avec le tempérament d'un chef de contrebandiers, cela pourrait surprendre, si l'on ne savait qu'en France rien n'est plus commun que la diversité des aptitudes dans un même homme. Robert était né à Paris, le 22 mai 1733, et c'était un vrai Parisien ; remuant, spirituel, artiste par-dessus le marché. Il avait été remarqué au collége de Navarre, où il faisait ses études, par un de ses professeurs, le célèbre abbé Le Batteux, le même qui a eu le privilége d'ennuyer plusieurs générations de ses livres sur le *beau*. Cet abbé surprit un jour Robert cachant un papier : c'était une version grecque au dos de laquelle l'écolier avait dessiné un mousquetaire. Le dessin fut confisqué, et le dessinateur, que sa famille voulait faire prêtre, déclara qu'il voulait, lui, se faire peintre. A l'âge de vingt ans, Robert ayant fini ses études, ses parents renoncèrent à leurs projets ecclésiastiques et le laissèrent partir pour Rome.

A la vue des grandes ruines qui couvrent le sol romain, le jeune peintre sentit naître sa vocation, il se prit à dessiner un à un tous les monuments qu'il rencontrait, soit dans Rome, soit hors des murs, galeries, jardins, colonnades, les ruines du Colysée, la vigne Madame, la maison de campagne du prince Mattei, l'arc de Titus, et il y mettait du feu, de la verve, sans s'astreindre à la fidélité du détail, mais jetant au contraire le prestige de son imagination sur ces ruines savantes. Il y apportait d'ailleurs un sentiment nouveau, quelques idées ingénieuses et cette pointe d'esprit qui n'abandonne jamais un Parisien. On voyait, par exemple, aux pieds de tel édifice un aveugle demandant l'aumône à deux perroquets, ou bien c'était le temple circulaire de Vénus qu'on avait restauré pour servir d'asile aux déserteurs des colombiers, à ces mêmes pigeons qui avaient jadis traîné le char de la déesse. Les dessins de Robert et ses tableaux, car il peignait sans avoir eu de maître, furent remarqués à Rome. Le peuple romain ne fait guère attention à ses ruines ; il passe indifférent au milieu de cet autre peuple immobile de statues mutilées, de colonnes tronquées ou abattues, et la majesté de ces débris n'a rien qui l'étonne ; mais des *ruines* dans un tableau font toujours sensation sur ceux-là même qui ne les regardent pas dans la nature. L'artiste français se fit bientôt une réputation; des élèves de l'école de France portèrent à Paris le nom de Robert ; ils parlèrent de lui à M. de Marigny, directeur des bâtiments du roi, qui s'empressa d'en écrire à M. de Choiseul, notre ambassadeur auprès du pape. Sur la réponse de M. de Choiseul, Robert reçut de M. de Marigny la commande d'un tableau, puis des gratifications, des compliments et la pension de Rome.

A l'ardeur du travail Robert joignait un goût des plus vifs pour les entreprises hasardeuses, pour les exercices du corps les plus périlleux. Il se jouait du danger, faisait de folles gageures, comme celle d'exécuter une promenade sur la corniche du dôme de Saint-Pierre. Un jour il paria qu'il irait planter une croix au sommet du Colysée, et en dépit des remontrances de l'amitié ou de la peur, il s'aventura sur ces murailles lézardées et croulantes, qu'il avait si bien peintes et qu'il était si dangereux de gravir ; mais bientôt ses amis l'aperçurent à l'extrémité des ruines plantant sa croix et gagnant son pari. Le lendemain, le peuple s'attroupa autour du Colysée, ne doutant pas que la Vierge n'eût opéré dans la nuit quelque miracle ; mêlé aux groupes de curieux, Robert se moquait de la crédulité publique. Il faillit à être lapidé pour avoir osé dire qu'il était bien facile de faire des miracles, au milieu de gens si prompts à y croire. Le pape, ayant appris le sujet de l'émotion populaire, fit venir le peintre de ruines, le félicita de son audace, et, après l'avoir comblé de présents, il lui laissa donner en souriant le surnom de *Robert-le-Diable*. Une autre fois, l'infatigable aventurier, toujours affriandé par ce qui promettait l'imprévu et le péril, voulut descendre dans les catacombes de Rome. Là lui advint l'aventure rendue fameuse par les beaux vers qu'elle fournit à Delille, pour son poëme de *l'Imagination*. En parcourant les catacombes, Robert perdit le fil qui le guidait. On se figure le trouble, la terreur qui le saisirent. Arrivé à un carrefour de la cité des morts, vingt routes se présentent; il les prend toutes, les quitte, les prend encore et porte au hasard ses pas et son esprit égarés. Cependant la torche qui l'éclaire se consume, elle va s'éteindre, elle s'éteint, et le voilà enseveli vivant dans un labyrinthe de tombeaux. Un moment l'espoir le visite, il croit entrevoir des clartés, distinguer une voix humaine,

> Il regarde, il écoute... Hélas! dans l'ombre immense
> Il ne voit que la nuit, n'entend que le silence.

Enfin Robert retrouve le fil qu'il a perdu, et après s'être arrêté quelques instants, comme pour jouir des émotions de son épouvante, il suit son guide jusqu'à la clarté des cieux.

A Rome, le peintre des ruines était devenu le disciple de Natoire qui lui avait appris le secret de sa touche facile et vaillante. Il s'était lié d'amitié avec deux artistes charmants : Fragonard et l'abbé de Saint-Non. Saint-Non, graveur par instinct, abbé je ne sais pourquoi, gravait à l'eau-forte ou à l'aqua-tinte toutes les galanteries antiques et tous les amours de son ami *Frago*. Sa manière d'égratigner le cuivre et de s'en remettre au piquant de la mor-

sure devait rendre à merveille les *ruines* de Robert. Le spirituel décousu de ses travaux traduisait parfaitement bien les colonnades rongées par le temps, les chapiteaux en fleurs, le lierre qui tapisse les frontons, la corniche brisée dont la symétrie est interrompue par une pousse de giroflées jaunes. Voilà nos trois artistes partis en expédition pour visiter ensemble Naples, Sorrente, Caprée, les restes d'Herculanum, le musée de Portici, le Vésuve. Robert peignait les monuments, Fragonard copiait à sa façon les grands maîtres, arrondissait Ribera, enjolivait le Dominiquin, humanisait Michel-Ange, et, quant à Saint-Non, il gravait le tout au milieu d'une grêle de bons mots, de sa pointe superfine, érotique et familière. Ce que Robert fit de croquis, de gouaches, d'aquarelles, de peintures à l'huile est incalculable. Pas un arc de triomphe, pas un portique, pas une galerie qu'il ne reproduisît en choisissant toujours le point de vue le plus favorable à l'effet. Il aimait aussi à peindre les jardins des villas, et il ne manquait pas d'y supposer des terrasses ombragées, de grands escaliers circulaires aux balustrades mêlées de verdure : ici des cascades, là des jets d'eau, plus loin l'ouverture d'une grotte où pendent des touffes de chèvrefeuille et de vigne sauvage.

En 1767, Robert revint à Paris portant un grand nombre de tableaux qu'il exposa au Salon du Louvre et qui furent goûtés. Diderot les admira longuement dans ses lettres à son ami Grimm, et il résuma ensuite son opinion dans une note de deux lignes : « Robert, *excellent peintre de ruines*, grand artiste. » Tout le monde pensa comme Diderot sans doute, car, la même année, Robert fut reçu titulaire à l'Académie de peinture, et fit pour son tableau de réception cette vue du Panthéon d'Agrippa connue sous le nom de *Port de Rome*. Dès ce jour, Robert fut presque pour les ruines ce qu'était Joseph Vernet pour les *tempêtes;* on ne cessa de le vanter. La Harpe en fit l'éloge dans sa Correspondance adressée au chambellan de Catherine II. Robert enfin devint à la mode, il eut des amis illustres : Diderot d'abord, qui jetait son amitié à la tête du premier talent venu, Buffon, Vernet, Greuze, Visconti, et le grand acteur Lekain et M. de Voltaire. Quand le patriarche de Ferney vint à Paris avec ses quatre-vingt-quatre ans et ses quatre vingt-quatre maladies, comme il disait, Robert fut chargé des décorations d'Irène : c'était la dernière tragédie du poète, et tout Paris accourut pour donner au mourant l'avant-goût de son apothéose. Après la représentation, Voltaire voulut voir le peintre. « Mon ami, lui dit-il, à quel âge mourut Titien? — A cent ans, répondit Robert. — Ah! il était bien heureux, celui-là, dit Voltaire, il avait reçu un à-compte sur son immortalité. » Et ce qu'il disait là de Titien, n'était que vrai de lui-même.

La czarine de Russie, Catherine *le grand*, tenta vainement d'attirer Robert à Saint-Pétersbourg, le peintre trouvait ici en abondance des honneurs et de belles ruines. L'Académie de peinture lui avait donné le grade de conseiller; le roi l'avait nommé garde du Museum, dessinateur de ses jardins, et ce dernier titre était justifié par une habileté rare à composer les jardins anglais; sur ses plans, en effet, furent construits les beaux bains d'Apollon qui ornent le parc de Versailles.

Vint une autre ruine : celle de la monarchie française. Mais Robert devait traverser la Révolution avec cette sérénité et ce courage qui lui étaient familiers. Enfermé à Saint-Lazare, il eut pour compagnons de captivité le savant antiquaire Millin, le poète Roucher, André Chénier. Robert était le plus gai des prisonniers; il peignait leurs portraits et mille autres fantaisies sur les assiettes, sur les tables, sur le dos des chaises; mais, ayant ensuite obtenu un local assez grand pour contenir une toile, il put satisfaire ses deux goûts dominants : la peinture et l'action. Levé dès six heures du matin, il demeurait à son chevalet jusqu'à midi, et, après le repas, il jouait au ballon à vent dans la cour avec une adresse étonnante. Rendu à la liberté, Robert sentit le désir de revoir l'Italie et bien qu'âgé de plus de soixante ans, il y recommença les folles entreprises de sa verte jeunesse. De retour en France, il y trouva les Chateaubriand, les Volney, les Senancourt, dévots à la poésie des ruines. Mais il continua de peindre son sujet favori avec plus d'esprit encore que de tristesse. Son tableau du Louvre en est un exemple. On y voit la statue équestre de Marc Aurèle servir de point d'appui à un lavoir; le bras de l'empereur étendu en signe de commandement tient maintenant la corde à laquelle est suspendu le linge de la lavandière.

Robert mourut frappé d'apoplexie, le 14 avril 1808, à Paris. Considéré comme peintre, il ne mérite pas, selon le mot de Brantôme, *beaucoup d'écriture*. Il fut très-souvent faible, quelquefois excellent. Il savait opposer adroitement les tons gris-clair et jaunâtres au vert sombre des bronzes et à la couleur rouge-violacé des granits antiques. Dans une carrière ou Pannini l'avait précédé, Robert a su se créer une place à part. L'artiste italien n'avait vu dans les hautes ruines de la cité des Césars et des papes, qu'un témoignage de la grandeur romaine; le peintre français sut en dégager une poésie qui, de nos jours, est devenue banale, mais qui alors était pleine d'attrait, de saveur et quelquefois de mélancolie.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux, comme les dessins d'Hubert Robert, ont les qualités et les défauts de sa nature vive, spirituelle et aventureuse. Chez lui rien de léché, rien de fini, il joue avec la brosse et le crayon, et son tableau, toujours traité à la manière des peintures de décoration, est terminé dès qu'il a l'apparence de l'être.

Les principaux tableaux de Robert sont : *le Port de Rome; — les Ruines d'un arc de triomphe, — une Galerie antique; — Vue de la vigne Madame à Rome; — le Quai de Gèvres à Paris; — l'Incendie de l'Opéra; — les Catacombes; — une Statue en bronze sous un portique*... etc.; ces deux derniers font partie de la collection du musée du Louvre, les autres se trouvent distribués dans les châteaux royaux de Fontainebleau, Trianon, Meudon, etc., etc.

Robert a gravé à l'eau-forte plusieurs de ses compositions, entre autres, une suite de dix sujets intitulée : *Soirées de Rome.*

Il eut pour graveurs Saint-Non, Adelaïde Allou, Basan, Helman, Le Veau, Regine Carrey.

Quant au prix de ses œuvres, il fut de tout temps très-variable, mais jamais très-élevé; rarement elles ont dépassé 4 à 500 francs; cependant à la vente du prince de Conty, en 1777, deux tableaux représentant des galeries très-riches en architecture furent poussés à 2,220 livres. Un autre, la cascade ds Tivoli, se vendit 420 livres. A celle de M. Randon de Boisset, même année 1777, quatre tableaux d'un grand mérite, ornés de figures, de François Boucher, atteignirent le chiffre de 3,599 livres, — un autre, un paysage orné d'architecture et de figures, fut adjugé pour 800 livres à la vente de M. de Calonne, en 1788.

On rend justice sans doute au mérite de Robert, mais ses tableaux sont peu recherchés et peu payés. N'est-ce pas aux amateurs qu'il faut s'en prendre ?

On trouve sa signature à la planche des monogrammes n° 2, feuille 1re.

ÉCOLE BELGE.

FLEURS.

PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ.

NÉ LE 10 JUILLET 1759. — MORT LE 19 JUIN 1840.

Il suffit de prononcer ce nom pour rappeler le souvenir d'un des plus illustres enfants du Luxembourg, de ce peintre que la France adopta, dont l'univers entier admire le gracieux talent, rival de la nature dans ses plus suaves créations, dans le règne des fleurs et qui a été surnommé le premier des iconographes botanistes de notre époque.

Pierre-Joseph Redouté naquit à St-Hubert, le 10 juillet 1759.

Son père, peintre distingué, originaire de Dinant, était venu en 1741, se fixer à Saint-Hubert sur l'invitation expresse de l'abbé du célèbre monastère de St-Hubert. Plusieurs tableaux, justement appréciés des connaisseurs attestent le mérite du père de l'artiste qui fait l'objet de cette notice, et figure à juste titre parmi les célébrités dont s'honore le Luxembourg.

Dès sa plus tendre enfance, Pierre-Joseph Redouté manifesta un talent précoce pour la peinture, à six ans, il ébauchait déjà de petits tableaux de genre. Son père fut son premier maître; et l'abbé de Saint-Hubert applaudit plus d'une fois aux essais de l'artiste qui se révélait dans un âge aussi tendre.

Cependant la gêne et les privations pesaient sur l'humble foyer de cette famille que le génie de l'art ne pouvait entièrement dédommager des rigueurs de la fortune. A treize ans, Pierre-Joseph Redouté dut quitter le toit paternel pour aller compléter son éducation d'artiste en France et en Hollande, mais surtout pour chercher des moyens d'existence.

Il passa une année entière à Vilvorde, où malgré son âge peu avancé, il peignit des dessus de portes, des décors d'appartements et même quelques tableaux d'église.

Du Brabant, où sont restées des traces de son passage, il se rendit à Luxembourg; là son mérite, ses qualités, son caractère lui obtinrent le patronage d'une princesse qui aimait les arts, et encourageait les artistes. Cette princesse l'engagea à partir pour Paris où la peinture conduisait à la gloire et à la fortune; où elle lui montrait en perspective le salon du Louvre, et les lauriers de Joseph Vernet, le grand peintre de marines.

Redouté se rendit à Paris avec des lettres de recommandation que lui donna sa protectrice; mais ces lettres, il les perdit en route, et il se trouva sans argent, sans appui, dans cette vaste capitale où il avait rêvé le succès, et où l'attendaient ces luttes incessantes par lesquelles le mérite doit percer.

En butte aux cruelles étreintes de la misère, le jeune artiste peignit des décors pour le théâtre-italien; c'était déroger en quelque sorte, principalement à une époque où l'on ne s'occupait nullement de couleur locale, où la mission du décorateur théâtral se bornait à quelques peintures grossières, abandonnées à des mains inhabiles.

Toutefois, ce métier, puisqu'il faut l'appeler par son nom, ne fut point perdu pour le talent du jeune Luxembourgeois; en travaillant aux modestes décors du théâtre-italien pour un salaire encore plus modeste, il prit l'habitude de cette manière large et rapide qui l'a caractérisé parmi les peintres de fleurs.

Les premières fleurs qu'il reproduisit lui révélèrent sa véritable vocation; dans ce riant empire que l'on a si bien appelé la poésie de la nature, il se trouva dans son véritable élément; mais il ne suffit pas qu'un homme supérieur trouve sa voie il faut que des suffrages influents l'y confirment, l'y affermissent.

Quelques fleurs peintes par Redouté furent placées sous les yeux du savant botaniste Lhéritier qui démêla de suite le cachet d'un talent rival de la nature, se fit présenter l'artiste, et le décida à se consacrer sans réserve à un genre où il serait le premier peintre de l'époque.

Dès ce moment, une touchante fraternité unit le botaniste et le peintre: Redouté devint le collaborateur de Lhéritier, dont il *illustra* les ouvrages, et qu'il accompagna à Londres. Presque toutes les planches du *stertum anglicum* de Lhéritier sont dues à l'infatigable talent de Redouté qui a fait pour son ami plusieurs centaines de dessins, lesquels ont opéré une révolution dans l'iconographie botanique.

Il serait trop long de retracer ici tous les travaux du peintre luxembourgeois, dont le nom est associé à la *Flore atlantique* de Desfontaines, aux ouvrages de Ventenat, aux *plantes grasses* de De Candolle, à la pucation des *liliacées*, etc.

Nommé dessinateur du cabinet de la reine Marie-Antoinette, Redouté se vit bientôt recherché par la haute Société; en 1792, il devint dessinateur de l'académie des sciences, et au mois de septembre 1793, il obtint la place de peintre de fleurs du musée d'histoire naturelle; il ne devait plus quitter le jardin des plantes de Paris.

Lors de la création de l'institut de France, il fut nommé dessinateur de la classe de physique et de mathématiques de ce corps savant; l'impératrice Joséphine le distingua à son tour, comme avait fait la reine Marie-Antoinette. Cette femme que l'on a surnommée le bon génie de Napoléon appela sur son peintre de fleurs la bienveillance du grand empereur qui présidait alors aux destinées de la France. Le *jardin de la Malmaison Roses* de Redouté attestent les souvenirs de cette heureuse époque de sa vie.

Sous la restauration comme sous la monarchie de juillet, Redouté continua ses travaux, ou plutôt ses succès. A l'âge de 80 ans, il maniait encore avec la même grâce et la même fermeté ce pinceau qui n'a pas connu de vieillesse, et qui est resté toujours au printemps de l'inspiration.

Juste appréciateur du mérite, le roi Léopold nomma le peintre Redouté, chevalier de son ordre, par arrêté du 4 décembre 1835.

L'auteur de cette notice a vue de près l'homme illustre, auquel il consacre ces lignes; il a suivi Redouté dans cet enseignement qu'il remplissait avec tant d'éclat et de bonté au jardin des plantes de Paris. C'était le matin que les élèves, jeunes gens des deux sexes, se réunissaient autour du peintre des fleurs, dont le caractère était au niveau du talent.

Pour tous ceux qui ont eu le bonheur de connaître Redouté, pour tous ceux qui chérissaient l'homme en admirant l'artiste, sa mort fut un événement douloureux, quoiqu'il s'éteignit dans un âge avancé, à 81 ans, le 19 juin 1840.

Le Gouvernement belge, pour honorer la mémoire du grand peintre de fleurs, dont Saint-Hubert fut le berceau, a résolu de décorer du buste de Pierre-Joseph Redouté la principale fontaine de sa ville natale. Qu'au bas de ce buste, un ciseau inspiré sculpte un bouquet de roses, un groupe de liliacées; cette inscription muette, jointe au nom de Redouté suffira pour amener à Saint-Hubert de nombreux pèlerins de l'art et de la poésie.

R. de M.

Bien que l'article qui va suivre date déjà de quelques années, il n'en renferme pas moins des documents historiques importants que nous croyons utiles de faire entrer, comme base de travaux plus complets, dans la collection de la *Renaissance illustrée*, si riche déjà en documents de toute nature. Outre quelques appréciations fort exactes sur les artistes modernes de l'Angleterre, on trouvera aussi quelques notes précieuses sur ses artistes anciens, mais surtout quelques renseignements inappréciables sur les grandes collections publiques, la manière dont elles se sont formées et les vicissitudes qu'elles ont subies. A ces divers titres, ce résumé, quoique *partial* en quelques circonstances, nous a paru digne cependant de mériter l'attention de nos lecteurs.

DE L'ART ET DES ARTISTES EN ANGLETERRE.

Quelques admirateurs passionnés de l'école anglaise mettent les tableaux de nos peintres sur la même ligne que les œuvres des grands maîtres du quinzième et du seizième siècle. Nous ne partageons pas cet aveugle enthousiasme. Nos peintres, il faut l'avouer, manquent des premières et des plus hautes qualités de l'artiste: la science du

dessin et le génie de la composition. Mais, en revanche, ils savent donner à leurs peintures le coloris le plus éclatant et le plus vrai. Il vaut mieux être supérieur dans un genre et nul dans tous les autres, que d'être médiocre en tout, comme l'était l'école française à l'époque de David.

Aujourd'hui, différentes causes se réunissent pour rendre presque impossible la renaissance de la peinture en Angleterre. De ces causes, les unes influent sur toutes les écoles modernes en général; les autres sur l'école anglaise en particulier.

La forme du Gouvernement est plus indifférente à l'existence de l'art qu'on ne semble le penser. On a vu les arts fleurir sous le despotisme, décliner sous une constitution républicaine; il faut remonter plus haut pour trouver le secret de sa grandeur ou de sa décadence; il faut aller jusqu'à la source d'où les gouvernements découlent, c'est-à-dire examiner les rapports de l'art avec le sentiment populaire, apprécier son importance comme expression de la pensée nationale. La peinture n'a pris un haut développement que lorsqu'elle a possédé une influence directe sur les habitudes et les mœurs d'une nation; lorsqu'elle a pu exciter l'enthousiasme des masses, et non pas seulement attirer le froid examen de quelques hommes. Faites-en un moyen d'instruction populaire; sachez l'unir à la religion, qui est l'âme de la vie humaine, vous la verrez s'élever jusqu'aux conceptions les plus hautes. Nous ne voulons pas dire qu'il faille négliger les parties matérielles de l'art dans les grandes époques; au contraire, on a poussé trop loin la perfection plastique; mais l'imitation de la nature doit tellement se confondre avec l'idéal, qu'on puisse oublier le procédé pour ne plus voir que l'objet représenté, animé, pour ainsi dire, d'une vie nouvelle.

Chez les Grecs et sous le polythéisme, comme pendant les siècles de foi, au moyen âge, l'art fut intimement lié à la religion. Au quatorzième et au quinzième siècle, il servit à matérialiser, en des symboles visibles et sous des formes populaires, les mystères qui sont, de leur nature, abstraits et incorporels. Il rendait intelligibles ces touchants passages de l'histoire divine qui, sans lui, seraient restés cachés sous le latin de la Vulgate; et il leur faisait parler à tous les cœurs un langage que tous pouvaient comprendre. Ce sentiment religieux produisit des chefs-d'œuvre. Mais la peinture ne fut pas seulement un moyen d'amener les esprits à la conception de la divinité, elle servit aussi à l'éducation nationale. Avant que les livres ne se répandissent, ce fut elle qui instruisit les masses. Lord Chatham disait qu'il avait appris dans Shakspeare preque tout ce qu'il savait de l'histoire d'Angletrre. De même le peuple lisait son histoire dans les tableaux, et s'il n'y voyait rien de positif, il y trouvait du moins l'occasion de développer en son cœur le sentiment du beau. L'art devenait ainsi de la plus grande utilité; c'était un pouvoir réel constitué au milieu de la société.

Les mêmes circonstances ne se représenteront plus. Nous ne pouvons pas plus faire revivre l'art du quinzième siècle que les institutions du moyen âge. Le génie du protestantisme est ennemi de tout symbole extérieur: il craint avec raison que le symbole ne vienne à prendre, dans les intelligences vulgaires, la place de l'objet symbolisé. Dans les contrées catholiques elles-mêmes, les antiques croyances n'existent plus. La cathédrale de Cologne est encore inachevée, comme elle l'était il y a quatre cents ans; celles d'Anvers et de Strasbourg élèvent vers le ciel une tour solitaire. Les livres ont tué l'architecture comme la peinture; ils expriment avec une rapidité et une précision infinies, des idées que l'art ne peut représenter.

Ce ne sont point les académies, les prix, le patronage des hommes riches qui changeront la face des choses. Des épreuves ont été faites; quel en a été le succès? Voici ce que dit ce sujet M. James : « Nous ne pouvons nous empêcher d'avouer que l'art semble décroître en raison directe des encouragements qu'on lui prodigue. Depuis plusieurs années, rien n'a été épargné pour le faire refleurir. Des sociétés particulières se sont formées pour le protéger; le gouvernement l'a favorisé de tout son pouvoir; des écoles de dessin ont été instituées; toutes les grandes collections sont devenues publiques; des récompenses nationales ont été décernées. L'art n'a cependant produit que des œuvres médiocres et dépourvues d'intérêt.» « L'artiste, dit Fuseli, doit avoir pour but, en premier lieu, sa propre satisfaction. Tous les trésors du monde n'auraient pas fait éclore l'*Iliade* ou le *Paradis Perdu*, le Jupiter Olympien ou la chapelle Sixtine. Les circonstances peuvent hâter ou retarder l'apparition d'une œuvre de génie, mais elles ne peuvent la faire naître.»

Nous devons donc avouer que nous ne croyons pas à l'avénement de ce *millenium* des arts que les admirateurs de l'école anglaise semblent espérer. La peinture sera désormais sans doute un art de décoration, bien plus qu'un moyen d'exciter de hautes et nobles pensées. Les tableaux religieux sont rares maintenant; mais, fussent-ils plus nombreux, nous doutons que la tendance générale de la peinture fût changée. Elle ne vise plus qu'aux effets saisissants. La conception, le style, le coloris des grands maîtres étaient le résultat nécessaire de leurs pensées habituelles; la dignité, la simplicité, la vérité de l'expression se trouvaient tout naturellement sous le pinceau des pieux artistes du quinzième siècle; de même qu'aujourd'hui l'effet théâtral, l'arrangement forcé et la couleur fausse des peintres, sont la conséquence des habitudes tout artificielles et de l'inspiration à froid qui caractérisent notre époque.

C'est en vain que certaines intelligences privilégiées cherchent à sortir de la sphère commune, et veulent s'inspirer de l'esprit du passé. Ils exagèrent inutilement les principes des vieux maîtres; ils ne peuvent atteindre une majestueuse simplicité. Leurs travaux n'excitent aucun enthousiasme; nous pouvons citer ici les tableaux de l'école allemande. sans en excepter ceux de Cornélius et de Schnorr. Ils sont dessinés avec science et pleins de pensée; la composition en est d'un caratère à la fois large et simple; le coloris, qui est la partie faible, est pourtant aussi bon que celui d'un grand nombre de peintures de l'école italienne; et pourtant nous font-elles éprouver la même impression que les *Prophètes* de Michel-Ange, le *Martyre de saint Pierre* et le *Christ au tombeau* de Titien, le *Lazare* de Sébastien del Piombo? Elles sont aussi loin de ces chefs-d'œuvre qu'une figure de cire l'est d'un corps vivant.

Quant à ce qui concerne particulièrement l'école anglaise, plusieurs circonstances se sont opposées, et s'opposeront encore, aux progrès de l'art. Cette école s'est élevée seulement à l'époque où les autres étaient sur leur déclin, et lorsque la peinture n'était plus partout qu'une spéculation commerciale. La religion était morte; la décoration des monuments et des places publiques était devenue rare. Les seules carrières ouvertes aux artistes anglais furent le portrait et le paysage. La tradition des procédés qu'employèrent les anciens avec tant de succès était elle-même perdue; l'école anglaise, à sa naissance, manquait donc à la fois de connaissances techniques et de direction élevée.

Une autre cause du peu de progrès que firent les arts chez nous, ce fut la manière dont on comprit l'*idéal*. Le récit des écrivains, au sujet de da Vénus de Zeuxis, nous fait voir comment les anciens comprenaient l'*idéal;* ils ne cherchaient à l'atteindre que par la combinaison des plus beaux objets de la nature. De même, dans l'art moderne, nous voyons que toutes les belles têtes des tableaux de Raphaël sont dessinées d'après nature. Les paysages du Poussin ne sont autre chose que des combinaisons de lignes prises à Tivoli, à la Riccia, à Rome, au château Saint-Ange, à la tour de Néron, aux ruines du Forum. Plusieurs vues de Claude Lorrain sont empruntées aux environs de la Trinità del Monte. Les saisissants aspects de la vallée du Tibre, ceux du Vatican, du mont Marius et de la villa Medici se retrouvent dans presque tous ses tableaux. En Angleterre, l'art a beaucoup souffert de ce préjugé fort répandu, que l'exacte imitation de la réalité est incompatible avec lélévation du style, et que pour arriver à l'*idéal*, il faut faire abstraction de la nature. Il en est résulté dans les compositions une multitude de formes, de figures et d'attitudes conventionnelles. Le vide a remplacé la largeur; on a complétement négligé les détails. L'exemple des grands maîtres italiens a été mis en oubli. Nous pourrions dire, en effet, presque sans exagération, qu'il serait possible d'étudier la botanique sur le premier plan des paysages du Titien. Les poissons que Raphaël a reproduits dans son carton de la Pêche Miraculeuse, sont dessinés avec une fidélité toute hollandaise. Vigneul Maeville parle ainsi du Poussin : « Dans sa vie illesse, je l'ai vu souvent au milieu des ruines de l'ancienne Rome ou sur les bords du Tibre dessinant une vue qui lui plaisait, et je l'ai même rencontré quelquefois remplissant un mouchoir de pierres, de mousse et de fleurs, qu'il emportait chez lui, afin de copier exactement la nature. » L'école anglaise a cru pendant longtemps ces détails indignes de son attention; plus le peintre parvenait à géné-

raliser l'objet, plus il faisait perdre à chaque chose son individualité, et plus on le croyait digne d'estime. Nos tableaux en sont venus à un tel point qu'on a pu dire pour les caractériser : *Ils ne représentent rien.*

Ces défauts n'existent plus au même degré, sans doute; nous n'allons plus chercher l'idéal hors de la nature; mais il reste encore dans notre art quelques traces des anciennes erreurs, les détails sont encore beaucoup trop négligés; nos artistes représentent encore les formes par quelques coups de pinceau adroitement donnés, qui font de l'effet à distance, mais qui de près paraissent des taches; nous avons encore l'habitude d'intervertir l'ordre naturel des études, de nous occuper du coloris avant d'étudier le dessin. « Comme tous les grands génies, dit Walter Scott, en racontant l'éducation de Dick Tinto, il se mit à peindre avant d'avoir les premières notions du dessin. »

Mais si, dans la grande peinture historique, l'école anglaise ne peut espérer de beaux succès, il est d'autres genres dans lesquels elle a déjà atteint une grande supériorité : dans la peinture des portraits elle est la première du monde, la seule qui approche des anciens maîtres. Le portrait de *lord Heathfield, saisissant les clefs de Gibraltar*, exécuté par Reynolds, ne souffre nullement du voisinage des Titien au milieu desquels il est placé. Si Lawrence eut eu à reproduire des costumes plus pittoresques, ses portraits si gracieux, si vrais, si caractéristiques, pourraient être comparés aux meilleurs de Van Dyck. Les paysagistes anglais n'ont pas de rivaux en Europe; dès les premiers temps, la peinture du paysage a été florissante en Angleterre, le jargon de l'idéalisme n'a pu entraver ses progrès; l'artiste a dû étudier la nature elle-même, il n'a eu qu'à transporter sur la toile une image fidèle de nos fraîches vallées, de nos vertes forêts, de nos collines, de nos lacs; il n'a eu qu'à reproduire les mille effets d'ombre et de lumière qu'on aperçoit sous notre ciel toujours changeant. Aussi rien ne surpasse la vérité et l'éclat des tableaux de nos meilleurs peintres de paysage, de Callcott, par exemple. On croirait entendre le murmure du vent dans le feuillage, et le bouillonnement de l'eau qui coule. Nulle part ces brillantes qualités ne se montrent mieux que dans les aquarelles; tous les étrangers avouent qu'avant d'avoir vu les productions des artistes anglais, ils ne pouvaient se faire une idée de la profondeur, de la force, de la richesse, de l'éclat que peut présenter ce genre de peinture. Les aquarelles de Lewis et de Cattermole sont fort belles; les portraits de Chalton sont plus remarquables encore, mais les paysages de Copley Fielding sont vraiment admirables. Il combine avec la plus grande habileté la riche verdure de nos campagnes avec la vue de la mer qui baigne nos côtes; il sait tirer un merveilleux parti des brusques contrastes d'ombre et de lumière, ou des transitions douces, pour produire les effets les plus saisissants.

La distance qui sépare l'école anglaise de toutes les autres se remarque mieux que partout ailleurs dans le genre créé par Hogarth, et perfectionné par Wilkie. Le style de ce dernier est beaucoup plus calme et plus châtié que celui de son prédécesseur. Cependant Hogarth possédait une grande habileté pratique, quoi qu'en ait pu dire Horace Walpole, dont l'opinion à ce sujet prévaut encore aujourd'hui. Nous nous souvenons que lors de notre première visite à la Galerie Nationale, nous partagions encore pleinement le préjugé vulgaire; nous fûmes fort étonnés lorsque nous nous trouvâmes en présence des tableaux d'Hogarth, intitulés *le Mariage à la mode;* l'expression des têtes est admirablement rendue, et l'exécution ne laisse presque rien à désirer; le coloris, éteint et sans vernis, a plutôt l'aspect de la détrempe que de la peinture à l'huile; mais les tons de la chair sont très-beaux, et disposés avec tant d'harmonie que, sous le rapport même de la couleur, ces peintures sont préférables à la plupart des productions de l'école anglaise; seulement, le cinquième tableau, *la Mort de l'époux*, a perdu son clair-obscur, et pousse au noir. Cette série, composée de six tableaux, n'a produit à l'auteur que cent dix livres sterling; mais, en 1797, M. Angerstein l'acheta moyennant treize cent quatre-vingt et une livres sterling.

Du reste, à propos de nos artistes vivants, nous allons laisser parler le docteur Waagen, directeur de l'Académie de Berlin, qui vient de publier trois volumes sur le sujet que nous traitons ici :

« Wilkie, dit M. Waagen, est, dans son genre, non-seulement le premier peintre de son époque, mais, si nous en exceptons Hogarth, il est aussi le plus spirituel et le plus original des maîtres de l'école anglaise. Dans les parties les plus essentielles de son art, Wilkie a les mêmes qualités qu'Hogarth; il est comme lui fécond, ingénieux, profond observateur, et souvent les sujets qu'il traite sont éminemment dramatiques. Mais il ne cherche pas à montrer, comme Hogarth, les nombreuses scènes d'un drame moral dans une longue série de tableaux; il se contente de représenter, pour ainsi dire, comme dans une nouvelle, une scène frappante. On peut comparer Hogarth à Swift : tous les deux mettent dans la satire la même amertume, tous les deux ont la même tendance à voir l'homme sous son aspect le plus défavorable, et se plaisent à le représenter dans son état le plus abject, dans sa corruption la plus profonde, dans sa misère la plus effrayante. Il y a au contraire de grands rapports entre Wilkie et son célèbre compatriote Walter Scott. On remarque également chez le peintre et chez le romancier cette délicatesse d'esprit qui les porte à s'occuper des particularités les plus minutieuses; ils ont plus d'amour que de mépris pour l'homme ; ils aiment à nous montrer le tableau de cette calme félicité qu'on trouve dans la vie de famille, et ils savent, par des traits d'*humour* jetés de main de maître, rehausser le charme de ces scènes communes. S'ils représentent, comme il est permis aux poëtes de le faire, les hommes avec toutes leurs faiblesses, toutes leurs erreurs, toutes leurs souffrances, du moins leurs peintures ne sont jamais révoltantes. On doit surtout tenir compte à Wilkie de ce que ses compositions ne tombent jamais dans la caricature ; il sait conserver l'énergie et l'expression sans sortir pour cela des limites de la vérité. On dit que le caractère simple et touchant de ses œuvres produisit dès les premiers instants une très-forte impression ; ses tableaux sont en effet la reproduction fidèle des mœurs anglaises. Sous plusieurs rapports, Wilkie rappelle les grands peintres de genre de l'école hollandaise au dix-septième siècle. Il n'exécute certainement pas les détails avec autant de délicatesse que Gérard Dow ou Mieris ; mais il va presque aussi loin que Téniers ou Jean Steen dans leurs tableaux les plus soignés. Cette ressemblance d'esprit et de touche se remarque surtout dans ses plus anciennes productions : l'une d'elles, *le Ménétrier aveugle*, se trouve dans la Galerie Nationale; la couleur n'en est pas brillante ; mais le ton des chairs est chaud, comme dans les peintures d'Hogarth , les teintes sont harmonieuses quoiqu'un peu ternes, et les nuances sont parfaitement fondues ensemble : *le Ménétrier aveugle* est un chef-d'œuvre qui mérite d'autant plus notre admiration que Wilkie, né le 18 novembre 1785, l'exécuta en 1806, c'est-à-dire à l'âge de vingt et un ans. »

Quant à Turner, le docteur Waagen ne lui rend pas une entière justice. Nous admettons que cet artiste tombe souvent dans l'extravagance , et par malheur il en a donné la preuve dans ses deux tableaux : *Ehrenbreitstein*, et l'*Incendie des deux chambres du parlement*, ouvrages qui ont été exposés en 1835, et sur lesquels porte en particulier la critique du docteur. Les peintures qui ont figuré sous son nom à l'exposition de cette année ne sont qu'une inexplicable confusion de couleurs ; mais si l'on prend la peine d'examiner les premiers ouvrages de Turner, on sera forcé de convenir que l'auteur est un homme de génie, et qu'il a su montrer dans ses paysages la poésie la plus élevée.

Eastlake se distingue par un coloris harmonieux , mais aucun de ses travaux, il faut le dire, ne prouve une grande puissance de composition. Etty a de la grâce, de l'imagination, de la facilité ; mais il donne uniformément à tous ses personnages un profil grec et des attitudes exagérées.

Landseer doit être regardé comme le premier peintre d'animaux qui ait jamais existé (1) ; car outre la connaissance qu'il a acquise de l'anatomie, il possède le talent de donner à ses compositions un caractère poétique qu'on ne rencontre guère, même dans les meilleurs tableaux de Rubens et de Sneiders.

Nous allons citer encore le docteur Waagen à propos de Martin, bien que l'opinion du critique nous paraisse beaucoup trop favorable, eu égard à l'excentricité du talent de l'artiste, et à la monotonie de ses ouvrages.

« J'acceptai avec empressement l'offre que me fit le professeur Wheastone de me présenter un soir chez Martin, qui avait alors chez lui son plus beau tableau : *la Destruction de Babylone*. Je trouvai un

(1) Note du rédacteur. Cet arrêt du journaliste anglais n'est-il pas un peu partial? Aurait-il oublié Berghem et Paul Potter?

homme entre deux âges, joignant à des manières agréables un caractère fort enthousiaste; l'animation de ses paroles, lorsqu'il nous expliqua le sujet de sa peinture, donna à cet ouvrage un intérêt plus grand encore; l'aspect de cette œuvre est grandiose : la lune est voilée par les nuages; sous les rayons d'une pâle lumière s'étend l'immense cité dont les destinées vont s'accomplir; une foule innombrable d'ennemis a déjà pénétré dans l'enceinte; l'incendie commence; les éléphants que les Babyloniens montaient pour combattre se sont échappés. Cette scène effrayante se déroule dans le fond du tableau. Sur le premier plan, nous voyons le roi, sans force et sans volonté, entouré de ses femmes et déplorant son malheur ; à côté de lui son frère, manifestant un profond mépris pour cette lâcheté, indigne d'un souverain. Ce sont là quelques détails de ce vaste ensemble qui renferme plus de mille figures dans les attitudes les plus variées et les plus saisissantes. La poésie répandue sur l'ensemble n'empêche pas que la vérité historique des détails ne soit fidèlement observée. Martin a consulté pour faire cette peinture tous les livres où se trouvent quelques notions sur l'architecture orientale. Ainsi qu'il me le fit remarquer, la proportion des figures qui se trouvent immédiatement au-dessous des murailles s'accorde parfaitement avec la hauteur qu'on attribue dans l'histoire à ces murailles elles-mêmes. J'ai compris à merveille l'effet qu'ont produit en Angleterre les tableaux de cet artiste; ils réunissent les trois qualités que les Anglais veulent trouver dans les œuvres d'art : la grandeur de l'effet, l'originalité de l'invention, et la vérité topographique. Il n'existe pas de compositions qui diffèrent plus que les siennes de la vielle manière; ce sont avant tout des paysages, et c'est comme paysages qu'ils produisent leur grande impression ; dans les œuvres des vieux maîtres, au contraire, les figures humaines dominent à tel point que dans les scènes auxquelles des milliers d'hommes ont pris part, *la Ruine de Troie*, par exemple, on n'aperçoit qu'un petit nombre de personnages, tous placés sur le premier plan, et disposés de manière à ce que leur physionomie manifeste clairement le sujet du tableau; le lieu où se passe l'action est à peine indiqué. »

La sculpture s'est montrée avec fort peu d'éclat dans nos dernières expositions. C'est le genre dans lequel, en Angleterre, on réussit le moins. Il est facile d'apercevoir la cause de cette infériorité : nos artistes ont rarement l'occasion d'étudier des corps nus dans la liberté de leurs mouvements, et notre pruderie nationale exclut d'ailleurs les nudités. La sculpture, plus encore que la peinture, laisse voir combien nous manque le sentiment de la beauté; car elle ne peut pas cacher ses défauts sous l'éclat magique des couleurs. Quelques sculpteurs traitent tous leurs sujets comme des portraits et se préoccupent exclusivement des accessoires ;d'autres cherchent je ne sais quel faux idéal qui les mène à une ridicule afféterie.

Chantrey est aujourd'hui le plus célèbre, le plus admiré de nos statuaires. Il réussit parfaitement dans l'exacte imitation de la nature. Ceux qui pensent que la sculpture doit se forcer à représenter les objets dans toute leur réalité, ne trouveront qu'à louer dans ses ouvrages; mais ceux qui portent l'exigence plus loin, et qui veulent que la sculpture se modifie suivant les matériaux qu'elle emploie, ne seront nullement satisfaits. Le sculpteur ne doit nous laisser voir dans ses œuvres ni le marbre ni le bronze; il doit éviter les proéminences trop fortes dans les touffes de cheveux et les plis des vêtements. Lorsque les élévations sont nécessaires, il doit en modérer les effets en les divisant en plusieurs parties au moyen de dépressions plus ou moins marquées. C'est à la pratique de ce principe que la sculpture ancienne doit en partie l'aspect agréable qu'elle présente. Les bustes de Chantrey sont d'une vérité, d'une animation et d'un travail remarquables. Ses statues en pied sont gauchement posées; elles manquent de vie, et les draperies en sont lourdes. Dans les sujets de pure fantaisie, il fait toujours preuve d'une grande pauvreté de conception. Ses personnages ont tous les mêmes attitudes; ils n'ont ni beauté, ni grâce. De tous les morceaux, grands ou petits, que nous avons vus dans l'atelier de Chantrey, ceux où l'imitation fidèle de la nature paraît suffire, sont les seuls remarquables. Nous ne pouvons estimer sa statue équestre colossale; Chantrey n'est pas capable de traiter des sujets de vaste dimension. La multitude des œuvres exécutées par cet artiste dans le style le plus faux, et la réputation qu'elles lui ont acquise,auront peut-être une influence funeste sur la sculpture en Angleterre.

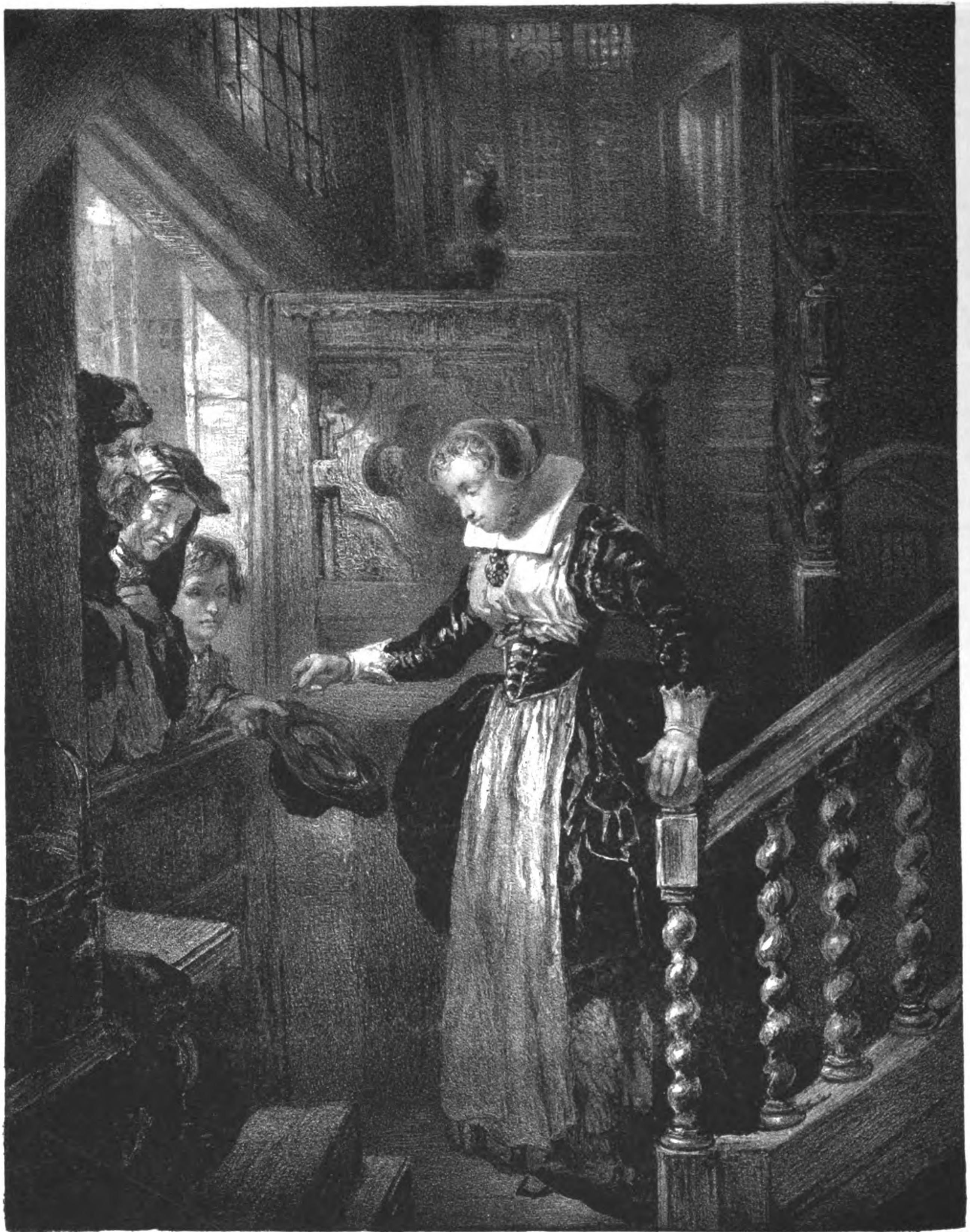
Après Chantrey, Westmacott occupe le premier rang. Il admire et juge parfaitement l'antique. Les modèles éternels de la sculpture, les marbres de lord Elgin, sont rangés avec beaucoup de goût dans son atelier ; mais le succès ne répond pas toujours aux bonnes intentions de cet artiste. C'est lui qui a exécuté le fameux vase colossal fait d'un seul bloc de marbre de Carrare. Sur un des côtés du vase est représentée la victoire de Waterloo, sur l'autre, le roi Georges recevant le traité de paix. Ces compositions sont trop vulgaires, trop académiques pour qu'on puisse les admirer. La forme de ce vase, dont la hauteur est d'environ dix-huit pieds, rappelle celle du célèbre vase Borghèse qu'on voit au Musée du Louvre; mais le profil en est beaucoup moins heureux. La partie la plus élevée, celle où sont placés les bas-reliefs, est loin de présenter des lignes gracieuses; l'autre partie, ornée de feuilles d'acanthe délicatement sculptées, est d'un aspect plus agréable. Dans son ensemble, ce grand ouvrage, destiné à orner une salle de la nouvelle galerie nationale, est digne d'admiration. Westmacott est un homme qui a des connaissances fort étendues et qui manie le marbre avec une habileté incomparable; mais malheureusement, dans ses œuvres, la grâce est souvent remplacée par le style maniéré ; Westmacott ne sent pas non plus assez combien l'arrangement architectonique est nécessaire dans la sculpture monumentale. Ses bustes ont moins d'animation et de naturel que ceux de Chantrey.

Bailey, beaucoup moins connu que les deux précédents, s'est distingué dans ses derniers ouvrages par un profond sentiment de la beauté des formes. Il est l'auteur des sculptures qui ornent la nouvelle galerie nationale. La statue de l'Angleterre, figurée entre un lion et une licorne, ainsi que deux autres statues allégoriques, présentent cette attitude calme et cette rectitude de lignes qui conviennent si bien à la sculpture monumentale. Sur l'un des frontons de l'édifice, les figures sont disposées avec intelligence et d'une manière satisfaisante; sur l'autre, au contraire, elles offrent un aspect confus et sont toutes tournées du même côté. Une statue d'Hygie sur le tombeau d'un médecin, nous a paru exécutée avec grâce et bon goût. D'autres tombeaux qui représentent des femmes endormies avec leurs enfants, dénotent chez Bailey une grande sensibilité. Enfin quelques bustes, tels que celui de lord Brougham, se font remarquer par une conception spirituelle et par la scrupuleuse observation des véritables règles de la sculpture.

On trouve des effets plus gracieux et une plus parfaite connaissance de l'architectonique dans les six figures allégoriques exécutées par Georges Rennie pour orner les angles du bâtiment de la Banque nouvellement construit par l'habile architecte Richard Cockerill. Rennie conserve dans son atelier une statue d'enfant traitée avec ce fini qui nous fait admirer la célèbre statue du Capitole : *L'Enfant qui tire une épine de son pied.*

M. Thomas Campbell a fait plusieurs bustes d'une ressemblance frappante et d'une très-belle exécution ; chez lui, l'art a su réunir dans une pacifique assemblée les whigs et les tories. On voit l'un à côté de l'autre le buste de Wellington et celui du comte Grey. La figure du duc de Buccleuch paraît entre le buste colossal en bronze du duc de Devonshire et celui du duc de Bedford.

Mais ce qui constitue nos plus grandes richesses en fait d'art, ce sont nos collections de tableaux des anciens maîtres. L'Angleterre possède en ce genre des trésors inestimables. Dans les autres pays, les musées publics établis dans les capitales produisent un grand effet; mais chez nous, outre les nombreuses et magnifiques collections qui se trouvent à Londres, on peut voir dans toutes les provinces, dans presque tous les châteaux, quelques chefs-d'œuvre de l'art. Personne, aujourd'hui, ne connaît le nombre et la valeur de ces tableaux dispersés en divers lieux : mais nous sommes persuadés que, si on les réunissait tous, on en formerait une collection bien plus riche que celle du Louvre. Cependant de beaux cabinets ont été détruits et sont restés perdus pour notre pays. — Henri VII rassembla à peu près cent cinquante tableaux. Charles Ier, qui aimait et appréciait les arts, eut le premier l'idée d'établir une galerie de peinture sur de larges bases; il fit acheter d'abord par Buckingham, moyennant seize mille livres, la galerie formée par les ducs de Mantoue; il posséda bientôt dans ses différentes résidences treize cent quatre-vingt-sept tableaux et trois cent quatre-vingt-dix-neuf morceaux de sculpture. Parmi ces tableaux on pouvait compter quatre-vingt-dix-



Leys pinx[t] — Panneel lith.

huit chefs-d'œuvre de toutes les écoles et principalement de l'école italienne. A Whitehall, le roi plaça quarante-six magnifiques peintures de Raphaël, du Corrége, du Titien, de Jules Romain, de Caravage, d'André del Sarte, de Giorgione et du Parmesan.

La noblesse anglaise suivit l'exemple de Charles 1er. Le comte d'Arundel, le duc de Buckingham, lord Montague, voulurent avoir des galeries; celle du duc de Buckingham était riche surtout en tableaux de l'école italienne. On y remarquait l'*Ecce homo* du Titien, qui contient quatre-vingt-dix-neuf personnages aussi grands que nature. Cette belle composition, acquise depuis par l'archiduc-Léopold-Guillaume et placée maintenant dans la galerie du Belvédère, est d'un prix inestimable. Le duc de Buckingham avait refusé de la céder au comte d'Arundel pour la somme de sept mille livres.

Lorsque notre pensée se porte sur tous ces chefs-d'œuvre, nous ne pouvons nous empêcher de déplorer le vandalisme de Cromwell, qui fit vendre aux enchères la riche collection de Charles 1er. Ainsi furent perdues pour notre pays les plus belles œuvres de la peinture; ainsi par l'éloignement des bons modèles, furent arrêtés en Angleterre les progrès de l'art; mais les puritains montraient tant d'indifférence, ou, pour mieux dire, tant d'aversion pour les beaux-arts, qu'il est étonnant que Cromwell ait eu même la pensée d'acquérir *les cartons* au compte de la nation et pour la somme de trois cents livres.

Tous les princes de l'Europe envoyèrent leurs agents pour assister à la vente qui eut lieu à Londres en 1653. L'ambassadeur de Philippe IV, roi d'Espagne, fit des acquisitions si nombreuses qu'il fallut dix-huit mules pour les transporter de la Corogne à Madrid. L'archiduc Léopold-Guillaume, alors gouverneur des Pays-Bas autrichiens, Christine de Suède, le cardinal Mazarin, achetèrent aussi un grand nombre de tableaux. Quelque-unes des plus belles peintures qui ornent maintenant le Musée du Louvre, entre autres *Jupiter et Antiope*, du Corrége; *le Christ au tombeau*, et *les Disciples d'Emmaüs*, du Titien, furent acquises par Jambach, banquier de Cologne, qui céda ensuite sa collection à Louis XIV.

Les galeries du comte d'Arundel et du duc de Buckingham éprouvèrent le même sort. Ce qui doit cependant diminuer nos regrets, c'est que beaucoup de ces tableaux sont revenus en Angleterre; des quatre-vingt-huit chefs-d'œuvre que possédait Charles Ier, soixante-dix furent recouvrés par Charles II. Sous son règne la collection royale se composait d'environ onze cents tableaux et cent statues. Jacques II y ajouta une centaine de toiles d'un médiocre intérêt.

Cette collection eut à souffrir d'un nouveau désastre. Lort de Whitehall en 1697, la principale galerie, qui renfermait sept cent trente-huit tableaux, fut en grande partie détruite. La perte fut immense. Trois tableaux de Léonard de Vinci, trois de Raphaël, douze de Jules Romain, seize de Giorgione, seize du Titien, six de Palma le Vieux, six du Corrége, sept du Parmesan, vingt-sept d'Holbein, quatre de de Rubens, treize de VanDyck, quatorze de Guillaume Van de Velde furent anéantis par les flammes.

L'Angleterre se trouva encore dépouillée de nombreux chefs-d'œuvre par la vente de la collection de sir Robert Walpole, collection qui fut achetée 30,000 liv. par l'impératrice Catherine, et qui forme maintenant la plus belle partie de la galerie impériale à l'Ermitage.

Mais, pour balancer ces pertes volontaires ou accidentelles, de grandes et belles acquisitions furent faites au dix-huitième siècle par des hommes distingués, qui formaient des galeries dans leurs maisons de campagne. Nous pouvons citer en particulier, parmi ces personnages, les ducs de Marlborough, de Bedford, de Devonshire et d'Hamilton, le marquis de Lansdowne, les comtes Pembroke, Exeter, Leicester, Warwick, Spencer, Borlingont, Radnor, Cowper, Egremont, M. Methuen et M. Welbore-Agar-Ellis. Ces collections à l'exception de celle de lord Cowper, à Panshanger, étaient toutes inférieures à celle de Charles Ier; mais elles étaient riches en peintures de l'école flamande, et contenaient beaucoup de tableaux du Poussin.

La révolution française fut, pour les galeries d'Angleterre, une source de richesses. En 1792 le duc d'Orléans vendit la célèbre collection du régent afin de se procurer les sommes nécessaires pour arriver à son but politique. Cette magnifique galerie contenait quatre cent quatre-vingt-cinq tableaux, parmi lesquels se trouvaient les plus belles œuvres des écoles italienne, française et flamande; elle fut achetée presque tout entière par des Anglais. La partie qui contenait les tableaux de l'école italienne et de l'école française fut achetée 43,000 livres par le duc de Bridgewater, le marquis de Stafford et lord Carlisle. Ces nobles personnages gardèrent quatre-vingt-quatorze des plus belles peintures, et vendirent le reste à l'enchère. Cette vente leur produisit 41,000 livres; ils possédèrent ainsi, pour une somme fort modique, l'élite de la galerie du régent.

La collection du ministre français de Calonne fut aussi vendue à l'Angleterre en 1795; elle se composait de trois cent cinquante-neuf toiles. On y remarquait un grand nombre de magnifiques tableaux de l'école hollandaise du dix-septième siècle, ainsi que plusieurs ouvrages admirables des peintres français et espagnols.

Les troubles que fit naître sur tout le continent la révolution française, amenèrent en Angleterre une foule de chefs-d'œuvre. Les tableaux d'église, ceux qui ornaient les palais des rois ou les châteaux des nobles furent vendus; et la plupart de ces ouvrages d'art furent achetés pour le compte de l'Angleterre par MM. Day, Ottley, Buchanan, Champernowne et Wilson. Les Aldobrandini, les Barberini, les Borghesi, les Colonna, les Corsini, les Falconieri, les Giustiniani, les Chigi, les Lancelotti et les Spada, à Rome; les Balbi, les Cambiasi, les Cataneo, les Doria, les Durazzo, les Gentile, les Locari, les Marino, les Spinola et les Mori, à Gênes, furent obligés de se défaire de la meilleure partie de leurs collections d'art. A Florence, le palais Ricardi; à Naples, le palais royal de Capo di Monte, perdirent leurs plus beaux tableaux.

Depuis 1798, la Belgique et la Hollande nous ont envoyé un grand nombre de chefs-d'œuvre. Il se trouvait quelquefois d'anciens tableaux des grands maîtres dans les plus petites villes de Hollande; les marchands de tableaux ont parcouru toute la contrée et ont trouvé plusieurs ouvrages charmants de Holbein, de Ruysdael. Outre les toiles possédées par différents particuliers, il existait deux collections hollandaises, d'un choix admirable qui appartenaient, l'une à la comtesse Holdeness, l'autre à M. Crawford; elles ont été vendues à Londres en 1802 et 1806.

En France, nous avons acquis, en 1801, la belle collection du citoyen Robit; en 1815, la collection de Lucien Bonaparte, et l'élite des tableaux que le général Sébastinani avait rapportés d'Espagne; en 1817, celle du receveur général Laperrière, et la petite mais admirable galerie du prince de Talleyrand. En outre, les œuvres les plus remarquables qui se trouvaient dans les cabinets du duc de Praslin, du duc de Choiseul, du prince de Conti, ont été portées à Londres par MM. Delahante, Erard, Lebrun et Lafontaine.

Jusqu'à l'époque de l'invasion française en Espagne, l'occasion ne s'était pas présentée de faire dans ce pays de semblables acquisitions. L'exportation des tableaux était défendue en Espagne sous les peines les plus sévères. D'ailleurs les plus belles peintures appartenaient à la couronne et aux établissements religieux. Mais en 1817, M. Buchanan, accompagné du peintre de paysage Wollis, dont le goût et la science ne laissaient rien à désirer, entreprit un voyage en Espagne. Malgré les difficultés et les obstacles qu'il rencontra, il parvint à procurer à l'Angleterre quelques chefs-d'œuvre de l'école espagnole; c'est à son courageux voyage que nous devons les célèbres Murillo du palais Santiago, plusieurs œuvres capitales tirées des collections d'Alba, d'Altamira et du prince de la Paix. M. Buchanan se procura même quelques tableaux de l'Escurial. Le couvent de Loeches, près de Madrid, lui fournit son contingent en tableaux de Rubens, qui lui avaient été donnés par le comte duc d'Olivarez, et Séville donna pour sa part une magnifique collection de Murillo.

Ces nombreuses acquisitions, jointes à celles qu'ont faites beaucoup d'amateurs éclairés, ont procuré à l'Angleterre plus de chefs-d'œuvre qu'il n'en existe dans aucune autre contrée. En sculpture, elle possède les marbres d'Elgin, qui valent à eux seuls peut-être toutes les statues que renferme l'Italie.

Les dessins des grands maîtres, légués Par MM. Payne et Cracherode, sont une des parties les plus remarquables du Musée britannique.

Ces dessins ont un charme particulier. Mieux que tous les autres ouvrages, ils décèlent les secrets de l'art, parce qu'ils nous permettent de suivre une peinture à travers toutes les modifications que lui a fait éprouver la pensée de l'artiste. Le tact sûr qu'ont montré les anciens maîtres dans l'emploi des divers procédés est vraiment admirable; s'ils voulaient jeter une ébauche sur le papier, ils se servaient de craie blanche et de craie rouge d'Italie, matières avec lesquelles on dessine facilement; le trait à la fois doux et large que produit la

craie donnait du premier coup à leur dessin quelque chose de solide et de pittoresque; s'ils voulaient pour ainsi dire saisir au passage, quelque pli heureux de draperie, ou bien encore arrêter un trait de physionomie, ils employaient la plume. qui leur permettait d'indiquer distinctement les formes; s'ils voulaient déterminer les masses d'ombre et de lumière, le pinceau en poil de chameau remplissait parfaitement leur but; et, comme dans ces derniers dessins les contours ne sont marqués que par la limite des ombres, ils revenaient à l'emploi de la plume pour arrêter les formes; enfin, pour mieux montrer encore les mélanges d'ombre et de lumière, ils se servaient de papier coloré qui leur donnait une demi-teinte, à l'aide de laquelle ils arrivaient à la dégradation de nuances les plus délicates. Ce n'est qu'après avoir vu par ces dessins, avec quelle science et quel travail on préparait les éléments d'un tableau, qu'on parvient à s'expliquer la perfection des peintures de Raphaël et des grands maîtres de son époque.

Il n'est pas hors de propos de mentionner ici la découverte qu'on vient de faire dans la bibliothèque de Leipzig d'une grande collection de dessins exécutés par Salvator Rosa. Ces dessins sont au nombre de deux cent trente-trois, et forment deux volumes, dont l'un est marqué aux armes du cardinal Barberini, Dans le nombre on remarque les esquisses de ses plus beaux tableaux, une ébauche de la *Conception de la Vierge* qui est à Milan, plusieurs figures du *Martyre de saint Cosme et de saint Damien*; des études de paysans et de bandits, faites d'après nature.

Notre Galerie Nationale contient une série de tableaux du premier ordre; elle se composait, il y a peu de temps, de la collection originale de M. Angerstein, des cabinets de sir G. Beaumont et de M. Holwell Carr, et des Corrége du marquis de Londonderry. Lord Farnborough lui a depuis légué sa galerie, et bientôt, sans nul doute, elle pourra rivaliser avec tous les muséums du continent.

Malgré notre admiration pour les richesses de la Galerie Nationale, nous n'hésiterons pas à contester la valeur de certains tableaux. Nous dirons, par exemple, que la Galerie n'en possède aucun de Léonard de Vinci; *le Christ au milieu des docteurs*, qui portait le nom de ce peintre dans la collection Aldobrandini, et dont le style rappelle en effet la manière de Vinci, est un ouvrage de Bernardin Luini. L'école de Michel-Ange est dignement représentée par *la Résurrection du Lazare*, de Sébastien del Piombo, le plus beau tableau de l'école italienne que possède l'Angleterre; il fut acheté trois mille cinq cents guinées par M Angerstein, et M. Beckford en offrit depuis vingt mille livres.

La Sainte Famille, tirée de la collection Aldobrandini, est faussement attribuée à Andrea del Sarte; ce tableau a été composé par un des élèves du grand maître florentin, probablement par le Poligo. — L'école romaine est pauvrement représentée. car le portrait du pape Jules II n'est qu'une copie du tableau de Raphaël.

Mais nous possédons d'admirables Corrége, bien qu'ils aient souffert des réparations qu'on leur a faites; *Bacchus et Ariane*, et *l'Enlèvement de Ganymède*, du Titien, sont au-dessus de tous les éloges que nous pourrions en faire. Mais le tableau de *Vénus et Adonis*, tiré du palais Colonna, n'est qu'une copie; l'original, peint par le Titien en 1548, pour Ottavio Farnèse, est maintenant en Espagne, et forme l'un des plus beaux ornements du Musée de Madrid.

De toutes les marines de Claude, la meilleure que nous possédions est *l'Embarquement de la reine de Saba*, que l'auteur exécuta pour le duc de Bouillon, en 1648, et qui a été achetée au marchand de tableaux Erard. Nous avons aussi *le Sacrifice d'Abraham*, l'un des chefs-d'œuvre de Gaspar, le rival de Claude.

La partie la plus intéressante de la collection de Windsor est celle qui renferme les œuvres de Van Dyck. Le duc de Devonshire possède dans sa galerie un grand nombre de beaux tableaux de l'école italienne; on y remarque trois Titien, un Paul Véronèse, trois Tintoret, un Carrache, deux Dominiquin, *Persée et Andromède* du Guide, quelques magnifiques Salvator; mais ce qu'on peut voir de plus curieux dans cette galerie du duc de Devonshire, c'est le fameux *Liber veritatis*, de Claude; c'est un livre qui contient les esquisses faites de la main de Claude de tous les tableaux que cet artiste a composés. Il fit cet ouvrage afin qu'on ne pût lui attribuer après sa mort, comme on l'avait déjà fait pendant qu'il vivait, les ouvrages des autres peintres. Les dessins sont au nombre de deux cents, et sur tous, le peintre a marqué son chiffre. avec le nom du lieu où le tableau a été fait. Les gravures, d'après Barlow, publiées par Boydell, ne donnent qu'une idée fort incomplète de ces beaux dessins. Depuis ceux qui présentent un simple trait jusqu'à ceux qui sont terminés avec le plus de soin, tous sont admirables; au moyen de la plume, de l'encre de la Chine et du bistre, Claude a su rendre, comme dans ses tableaux, l'aspect de chaque partie du jour, l'éclat du soleil, les effets de brouillard : pour reproduire le ton froid du matin, il s'est servi de papier bleu, et pour reproduire les tons chauds du soir, il a employé la sépia.

Nous ne pouvons examiner toutes les galeries qui méritent d'attirer l'attention. Celle de Bridgewater est une des plus remarquables d'Angleterre. On y trouve quatre belles *Madones*, de Raphaël; les *Trois âges de la vie*, la *Vénus à la tortue*, *Calisto*, *Diane et Actéon*, par le Titien; un *Christe au tombeau*, du Tintoret; six excellents Dominiquin; quatre Claude, et quatre tableaux de la meilleure manière, de Gaspar. Des deux Salvator qu'on y rencontre, l'un qui est généralement connu sous le nom des *Augures* et qui faisait partie de la collection du duc de Praslin, diffère entièrement du style ordinaire de ce maître. Il est peint d'une manière brillante, les tons sont clairs, et l'expression est soignée dans tous ses détails.

Nous terminerons par quelques remarques sur les fameux cartons de Raphaël, qui font maintenant partie de la collection de Hampton-Court.

Ces cartons ont été destinés à servir de modèles pour des tapisseries. Plus que dans aucune des grandes œuvres de Raphaël, on y admire une composition simple, des masses largement disposées, des figures fortement caractérisées. La grandeur des personnages donnait aux ouvriers la facilité de les reproduire avec toute leur expression. Les couleurs sont choisies de manière à ce qu'elles puissent être parfaitement rendues par les nuances du lin et de la soie. Enfin l'artiste, considérant qu'il faut à des ouvriers des modèles d'une grande précision, a mis le soin le plus scrupuleux à bien exécuter tous les détails Ces cartons présentent l'aspect de la peinture à fresque. Il ne sont pas tous de la main de Raphaël; le Vasari raconte qu'il se fit aider dans ce travail par son élève Francesco Penni, mais pourtant on voit que la main du maître n'a rien laissé d'incomplet ou de faible.

Lhistoire de ce grand ouvrage est fort singulière. Les tapissiers d'Arras coupèrent les cartons en six ou sept rouleaux, pour la facilité de leur travail. Les tapisseries furent exposées à Rome, et l'on oublia les peintures originales. Lorsque Rubens attira l'attention de Charles Ier sur ce sujet, on ne put retrouver que sept fragments, les autres avaient été mis en pièces. Il paraît que Charles Ier les acheta dans l'intention de faire exécuter de nouvelles tapisseries. A l'époque où l'on vendit les biens royaux, les cartons furent estimés trois cents livres, et achetés à ce prix par l'ordre de Cromwell. Le roi Guillaume III fit réunir les fragments et les mit dans létat où nous les voyons aujourd'hui; et, après toutes les avaries qu'ils ont éprouvées, il est étonnant qu'ils aient si bien conservé leur couleur et leur clair-obscur.

De toute cette vaste composition, le carton qui représente la mort d'Ananie est la partie la plus belle et la plus remarquable. On y voit la preuve frappante des avantages de la composition circulaire, qui a permis à Raphaël de montrer les contours de toutes ses principales figures, et de faire parfaitement comprendre l'expression des figures secondaires. L'aspect majestueux de saint Pierre et de saint Jean provient en grande partie de la position élevée où se trouve ces apôtres. Par un beau contraste, Ananie est courbé vers la terre. On voit que la main de Dieu l'a frappé et que dans quelques instants il n'existera plus. Saint Jean, le plus doux et le plus affectionné des disciples du Christ, est représenté donnant une aumône et une bénédiction à l'un des nouveaux croyants, dont la figure exprime le respect et la reconnaissance. Parmi ceux qui apportent leurs biens aux pieds des apôtres, est une femme qui tient l'argent dans une main et qui cache quelques pièces de monnaie dans l'autre. On reconnait facilement dans cette femme l'épouse d'Ananie qui, selon l'Écriture, subit le même châtiment que son mari. La courte proportion des personnages adoptée par Raphaël depuis son séjour à Rome, se fait principalement remarquer dans les figures de saint Pierre et de saint Jean. Quant à l'exécution, elle présente d'assez grandes inégalités. Dans plusieurs parties, une certaine froideur de ton, une manière plus savante qu'ingénieuse dénotent l'œuvre de Penni. Quelques figures offrent cette exagération de traits, ce ton couleur de brique qui donnent un aspect désagréable aux fresques peintes par Jules Romain, et particulièrement à *l'Incendie du Bourg*. au Vatican. On peut conclure de là que ce maître a contribué pour sa part aux admirables cartons de Raphaël.

(*Edinburg Review*.)

VOYAGES.

SCÈNES DE LA VIE APOSTOLIQUE (*).

I

PINANG. — LES NICOBARS. — LA COCHINCHINE.

Tous les navigateurs redoutent les calmes qui règnent dans le détroit de Malacca. Ce bras de mer, qui sépare la péninsule malaise de l'île de Sumatra, est ordinairement immobile et azuré comme le ciel qu'il reflète; abrité contre les moussons, sa surface unie n'est jamais soulevée par leur action impétueuse; à peine de légers vents de terre rident-ils par intervalle ce miroir encadré entre des rives bordées d'arbres verts.

L'action éphémère de ces brises folles fait le désespoir des officiers et des matelots; dès qu'il y a un souffle d'air on lève l'ancre, on hisse les voiles et la manœuvre n'est pas terminée, que le vent en tombant la rend complètement inutile. Les gens de mer ressemblent à tous ceux qui voyagent par obligation; leur unique souci est le départ et l'arrivée; les accidents qui surgissent pendant le cours d'une longue traversée, aigrissent leur humeur et l'habitude de voir éteint en eux tout enthousiasme. Heureusement les passagers n'arrivent pas immédiatement à ce degré d'indifférence; les contrariétés inséparables d'une navigation prolongée ne les affligent guère, et quelques mois de mer n'ont point encore blasé leur curiosité, ni même émoussé leur admiration.

J'ai traversé quatre fois le détroit de Malacca avec des chances diverses, tantôt retenu à l'ancre des journées entières, faute de vent, ou ne marchant que par intervalles; d'autres fois, rasant le flot tranquille sur un rapide steamer, et toujours, en voguant sur ces eaux limpides, en vue de ces îles fécondes dont de molles vagues caressent éternellement la base de corail, sous ce ciel splendidement éclairé par un soleil de feu, j'ai éprouvé ces ravissements qui s'emparent de l'âme humaine sur les âpres sommets des Alpes, au sein des forêts vierges de l'Amérique et au milieu des sables du désert.

La première fois que je visitai Pulo-Pinang, je partis de Malacca pour cette île sur un bateau à vapeur, l'*Indiana*, que le gouvernement anglais affecte au service du détroit.

Ce petit navire avait reçu plus de passagers qu'il n'avait de cabines et force me fut de rester la nuit sur le pont. Le commandant de l'*Indiana*, master Congolton, est un de ces honnêtes anglais qui prisent le comfort par-dessus toute chose, et son bord était aménagé dans le plus grand intérêt de sa sensualité. Une vaste tente aux pentes longues et flottantes garantissait les passagers et l'équipage contre l'intensité du soleil et contre l'humidité des nuits : une grande table était constamment dressée sur le pont, et des domestiques malais, indoux et chinois veillaient avec sollicitude aux besoins des passagers.

La table n'était pas un meuble inutile à bord de l'*Indiana!* rarement elle était inoccupée; à peine un repas était-il achevé qu'on desservait pour en servir un autre. On mange souvent sur les navires anglais; sur le steamer du capitaine Congolton, on mangeait toujours. Le commandant était un homme sensuel qui abhorrait l'oisiveté; lorsqu'il fut bien convaincu que j'avais l'intention de passer la nuit sur le pont; il vint s'asseoir en face de moi, et me dit d'un ton de reproche affectueux :

— Comment! vous ne faites rien, paresseux?

Aussitôt il appela un Boy, et se fit apporter deux verres, de la glace, du sucre, des citrons et du rhum; après avoir rempli son verre et le mien, il me salua cordialement en buvant à mon intention, et nous restâmes accoudés l'un vis-à-vis de l'autre, silencieux comme des gens qui parlent difficilement la même langue, lui, savourant son grog, et moi, admirant un des plus beaux spectacles qu'il soit donné à un voyageur de contempler.

Notre bateau filait rapidement en serrant de près le rivage; ses ailes agitées faisaient jaillir l'eau phosphorescente de la mer en poussière étincelante. A travers le voile léger des nuits tropicales, j'apercevais la rive malaise couverte d'arbres sombres, et bien loin, à notre gauche, une masse noire qui ressemblait à une digue immense opposée à l'Océan. Le ciel au-dessus de nos têtes, comme la mer que nous sillonnions, était pur et immobile; les étoiles, qui seules éclairaient l'espace, apparaissaient dans les profondeurs du firmament comme des paillettes scintillantes. En contemplant ces lueurs tremblantes dans les régions éthérées, dégagées de vapeurs, la pensée percevait la distance infinie qui les sépare de notre planète. Tandis que nous voguions sur ces flots endormis, et que les astres paisibles rayonnaient au-dessus de nos têtes, l'orage éclatait à tous les points de l'horizon. De grands nuages lumineux parcouraient les terres qui nous entouraient et s'amoncelaient en masses sphériques sur tous les points culminants, semblables à des phares gigantesques. De longues traînées de feu s'élançaient sans interruption de ces globes enflammés; à ces livides éclairs succédaient d'imposantes détonations, auxquelles répondaient dans l'éloignement des grondements sourds et prolongés, comme se répondent dans les montagnes les échos infinis qui répètent les cris de l'aigle et les hurlements des bêtes fauves. Par moment, je voyais se déplacer l'une de ces masses incandescentes; elle marchait lentement, en lançant des clartés blafardes, jusqu'à ce qu'elle rencontrât une éminence pour se reposer, d'autrefois elle passait au-dessus de nous, sans altérer sensiblement la pureté du ciel; après avoir secoué sa gerbe d'éclairs et inondé le pont du navire, comme si une lame en avait lavé la surface, elle reprenait sa marche à travers l'espace infini. Les brises qui poussaient ces nues voyageuses étaient toutes chargées du parfum des fleurs; en passant sur les muscadiers de Sumatra, sur les girofliers et les frangipaniers des îles malaises, elles avaient imprégné leurs ailes humides de suaves arômes.

J'étais resté seul sur le pont; à la première ondée le capitaine Congolton était descendu dans sa cabine, laissant son verre vide; un peu avant le jour, il vint reprendre le commandement du steamer. La ceinture de flammes qui nous entourait naguère s'était éteinte; les nuages avaient disparu; l'horizon était calme et d'un bleu sombre. Après avoir exploré l'espace du regard, le capitaine me prit par le bras et me conduisit à l'avant de son petit navire :

—Nous allons avoir un lever du soleil admirable, me dit-il en s'arrêtant au milieu de l'équipage qui dormait bruyamment sur le pont.

La nuit était profonde; le feu des étoiles ne pâlissait pas aux approches du jour comme dans nos climats. Tout à coup la lumière éclata, les étoiles s'effacèrent au ciel dont les profondeurs se teignirent d'un vif azur; un instant la mer sembla rouler des vagues de carmin; le jour venait de succéder sans transition à la nuit, et Pulo-Pinang nous apparut assise sur des sables étincelants, couronnée de verts feuillages, à demi voilée de vapeurs diaphanes. Ce changement fut si subit, que je crus d'abord à une de ces apparitions trompeuses qui égarent le voyageur dans le désert; on eût dit que l'île était instantanément sortie du sein des ondes pour sécher au soleil son humide manteau. Les arbres qui bordent le rivage, ceux qui

(*) Nous devons à l'obligeance de M. le docteur Melchior Yvan, la relation de ce voyage intéressant dont une grande partie est encore inédite. M. le docteur Yvan était attaché, en qualité de médecin, à la grande ambassade qui fut envoyée en Chine il y quelques années, par le gouvernement français, sous la conduite de M. de Lagrené.

(*Note de la rédaction.*)

se balancent sur les sommets arrondis de l'île, agités par une brise légère, laissaient échapper les gouttelettes diamantées que la pluie avait répandues sur leurs feuilles luisantes. Toute cette nature, ciel, terre et mer, était à son réveil resplendissante de jeunesse et de beauté.

Dans la matinée nous débarquâmes à Pinang. Depuis qu'on paie l'hospitalité en Europe, cette vertu patriarcale a traversé les mers, elle est venue se réfugier dans ces régions lointaines. Mais elle est restée là aussi, comme jadis en Europe, la vertu des pauvres, et c'est sous l'humble toit des prêtres des missions étrangères, que la plupart des Français riches ou indigents trouvent à Pinang une cordiale réception. Quant à moi, en m'acheminant vers cette pieuse demeure, j'allais demander à un ami une place à l'ombre de sa varende, le riz et le kari de sa table ; chez nous on dirait : une place au foyer et le pain de l'hospitalité.

L'aimable et savant directeur des missions catholiques de la Malaisie me reçut avec les plus affectueuses démonstrations ; il m'installa dans une bonne petite chambre qui fut, pendant mon séjour à Pinang, ma propriété exclusive, et je devins, dès ce jour le commensal de nos religieux compatriotes. La maison de nos missionnaires est située non loin du débarcadère, dans une des rues les plus fréquentées de la ville. Elle est entourée d'un petit enclos où croissent sans culture quelques arbrisseaux aux fleurs odorantes, quelques palmiers grêles. Cette enceinte renferme aussi une église et un vaste local où plus de cent enfants malais, anglais, bengalis et portugais sont gratuitement instruits. Cette jolie demeure, à un seul étage, rappelle les maisons paroissiales de nos villages paisiblement entourées d'aubépines et cachées sous des cerisiers. Lorsqu'on pénètre dans l'intérieur, on reconnait que les souvenirs du presbytère ont déterminé le choix de leur ameublement, une salle à manger, ou plutôt un grand réfectoire, d'un dénuement évangélique, aux murs blancs et nus, occupe tout le rez-de-chaussée ; l'étage supérieur est divisé en trois chambres. Celle du milieu, ambitieusement appelée le salon, a pour principal ornement une de ces anciennes pendules d'escaliers, dont le balancier et le poids sont enfermés dans une caisse de sapin recouverte d'une peinture qui a la prétention de simuler l'acajou. Contrairement à l'usage admis dans ce pays, les murs, au lieu d'être simplement blanchis à la chaux, sont cachés par une tapisserie jaune.

Quelques fauteuils et un grand divan en satin, sur lequel sont jetés quelques coussins recouverts d'une indienne dont les dessins retracent des scènes de la vie orientale, complétaient l'ameublement de cette salle. La chambre dans laquelle on m'installa était dans le même goût.

Deux enfants Birmans et un cuisinier chinois étaient seuls chargés du service de la maison. Mon ami, M. B....., me dit en me désignant celui des deux petits Birmans aux soins duquel il me confiait :

—Paolo connait très-bien le birman, le malais, le portugais et l'anglais ; il parle passablement le latin et le chinois. S'il ne parvient pas à vous comprendre, ce sera certainement votre faute.

Cet enfant, d'environ treize ans, avait les pommettes saillantes, les yeux bridés, les cheveux durs et très-noirs, les extrémités petites et délicates comme celle d'une femme. Mais sa physionomie, candide et fine à la fois, annonçait la plus vive intelligence ; ses petits yeux, pleins de douceur et de vivacité, pétillaient d'esprit. On eût dit, par moments, qu'il cherchait à deviner la pensée prête à vous échapper, et souvent je l'ai vu devancer mon intention sans que rien en apparence la lui eût révélée.

Lorsque je fus seul avec lui, je me pris à observer sa physionomie intelligente, et je m'écriai, convaincu qu'il ne me comprenait pas :

— comment, gamin, toi qui aurais pu servir d'interprète aux architectes de la tour de Babel, tu ne sais pas le français !...

— Un peu, me répondit en riant ce charmant enfant.

— Un peu, repris-je fort étonné ; mais tu le comprends donc?

— Un peu, répéta Paolo.

— Comment se fait-il alors que M. B... ignore que tu sais notre langue?

— Parce qu'il ne m'a jamais parlé français.

J'étais ébahi et enchanté, et pour reconnaître jusqu'à quel point Paolo pourrait désormais me comprendre, je lui fis immédiatement en français une confidence intime :

— Paolo, lui dis-je, je n'ai plus un seul bouton à mes vêtements, et je ne m'habille plus qu'à grand renfort d'épingles ; ce n'est qu'en tremblant que je m'assieds ; ma position n'est plus tenable ! Peux-tu me secourir?

Paolo me considéra un moment d'un œil de commisération rieuse, puis il me dit :

— Je vais chercher une aiguille et du fil.

L'épreuve était décisive ; Paolo savait plus de français que je ne savais de birman, de malais, de portugais, d'anglais, de latin et de chinois ; il l'eût encore emporté sur moi, lors même que j'aurais mis en parallèle la somme totale de mes connaissances philologiques avec sa facilité à parler notre langue.

La petite église, bâtie dans l'enceinte qui renferme la maison de nos missionnaires, est un modeste édifice sans caractère ; mais, si elle n'offre rien d'intéressant sous le rapport architectural, il est curieux de jeter un coup d'œil sur les fidèles qui la fréquentent. Dans ce pays gouverné par les Anglais il est de fort mauvais goût de chercher à se soustraire aux pratiques extérieures du culte que l'on professe. Les maîtres de ces lieux affectent une grande rigidité dans l'observance de leurs devoirs religieux, et les Malais, les Bengalis, les Chinois eux-mêmes, fort attachés à leurs croyances ou à leurs superstitions, méprisent les étrangers qui semblent vivre en dehors de toute loi religieuse.

Malheureusement, jusqu'à ce jour, c'est sur les Français qui fréquentent ce pays que tombe tout ce blâme, nos compatriotes laïques sont aux yeux de ces peuples les missionnaires de l'incrédulité. On dirait effectivement qu'ils ont pris à tâche de blesser ces populations croyantes dans ce qu'il y a de plus saint à leurs yeux, en affectant une aversion haineuse pour toutes les religions. Cette forfanterie voltairienne cause à nos missionnaires une bien vive peine ; tandis que les membres de toutes les communions protestantes rivalisent de zèle pour la propagation de leurs croyances, tandis que les Malais et les Bengalis témoignent le plus profond respect à leurs brahmes et à leurs imans, eux ont la douleur de voir des co-réligionnaires qu'ils ont accueillis comme leurs frères, se mettre au nombre des détracteurs de leur œuvre et protester, par leur conduite, contre la morale qu'ils enseignent. Cependant, ces pauvres prêtres sont les plus tolérants de tous les hommes ; il sont tellement habitués à trouver des antagonistes parmis nos compatriotes qu'ils acceptent les indifférents comme des adhérents et des auxilaires.

Deux jours après mon arrivée à Pinang, un de nos missionnaires entra dans ma chambre à six heures du matin, heure indue pour un Parisien, et qui correspond à neuf heures dans les habitudes tropicales ; le bon père venait me demander ce que je comptais faire dans la matinée.

— Absolument ce que j'ai fait hier, lui dis-je ; courir les rues et les bazars. Voudriez-vous m'accompagner, mon père?

— C'est aujourd'hui dimanche, me répondit-il, et vous savez que j'ai quelques devoirs à remplir.

— Ne croyez pas, repris-je, que je veuille me soustaire aux obligations dont vous parlez ; j'irai à la messe, et nous sortirons après si vous le désirez.

— Comment ! s'écria le père étonné, vous irez à la messe ! Eh bien ! docteur, vous serez le second de nos compatriotes que j'aurai vu un dimanche à l'église, depuis tantôt dix ans qu'elle est bâtie ! Je crains, pour votre modestie, que le prédicateur ne se croie

obligé de signaler à son auditoire votre présence dans le saint lieu!

— Ce que je dois à mes hôtes entre dans ma détermination au moins autant que ma ferveur, dis-je un peu étourdiment.

— Je ne vous demande pas compte de votre intention, repartit vivement le père, et, bien qu'elle soit bien misérable aux yeux d'un chrétien, je vous en sais bon gré; on ne nous a pas habitués à des procédés si délicats, et la plupart de nos compatriotes ne mettent pas tant de façons avec nous. Vous allez voir tantôt bon nombre de gaillards, fort exacts à l'heure du déjeûner, qui ne seraient pas venus, pour nous être agréables, un quart d'heure plus tôt, de peur d'attraper un *ite missa est*. Ils redoutent d'être témoins de tout ce qui ressemble à une cérémonie religieuse; il est vrai que cette antipathie me sert parfois merveilleusement; lorsqu'ils prolongent par trop leur visite, ce qui leur arrive ordinairement le dimanche, sur un signe que je fais à Paolo, il met en branle la cloche de la chapelle: à peine en entendent-ils le premier coup, qu'ils se précipitent sur leurs cannes et sur leurs chapeaux, et se dispersent comme une volée d'oiseaux, le son de cette cloche fait sur eux l'effet de l'eau bénite de Satan! Puisque vous voulez venir à la messe, ajouta le père en s'éloignant, préparez-vous, elle commencera dans une demi-heure.

Lorque j'entrai dans l'église, la messe était à moitié dite, et monseigneur Bou...., ancien directeur des missions de Pinang, sacré depuis peu évêque de Calcutta, était en chair. Monseigneur Bou.... est un homme de cinquante-huit ans, grand, élancé, vigoureux, un homme tout nerf, comme l'on dit vulgairement; ses traits, ramassés sous un front large plutôt que haut, annoncent de la résolution et une énergie violente; ses sourcils épais forment une ligne non interrompue, et leur contraction continuelle donne quelque chose de malicieux à ses yeux gris pleins d'animation.

L'église était comble, mais je ne fus occupé que de l'énergique personnalité du prédicateur; il était dans sa chair comme un roi sur son trône, tenant ses auditeurs courbés sous la puissance de ses sourcils olympiens. Monseigneur faisait ses adieux à ses ouailles, et leur annonçait qu'élevé à l'épiscopat, il n'aurait plus désormais sur elles un pouvoir immédiat, mais jamais adieux ne furent moins tendres! Il prêchait en malais; lors même que je n'aurais pas compris un seul mot de cette langue, ses gestes animés, la vigoureuse accentuation de sa parole m'auraient donné le sens de son discours.

Le prédicateur tint son auditoire plié sous le poids de sa parole qu'on écouta fort religieusement pendant plus de deux heures; lorsqu'il cessa de tonner dans sa chaire, et que ses auditeurs purent respirer plus librement, moi-même, qui avais été absorbé par un orateur si passionné, je me hasardai à jeter un coup-d'œil sur cette réunion de fidèles.

La phalange catholique de Pinang se compose de Portugais, de soldats irlandais, de Bengalis, de Siamois, de Chinois, de Birmans et de Malais. Le hasard m'avait placé à l'entrée de l'église, à côté de quelques parias bengalis; Paolo, indigné de me voir en si piteuse compagnie, du coin du chœur qu'il occupait, me faisait les signes les plus expressifs (il n'est pas jusqu'à cette langue qu'il ne parle parfaitement) pour m'engager à quitter cette place. Malgré la vivacité de ses sollicitations, je restai au milieu de ces pauvres gens. Les descendants des Albuquerque et des Souza étaient en majorité dans l'église; même au milieu des indigènes de toutes les nuances ils faisaient tache par leur laideur. Ces pauvres Portugais, qui se sont par trop multipliés dans la Malaisie, ne sont plus aujourd'hui que des Chinois ou des Malais enlaidis. Les hommes qui ne portent que des vêtements blancs ressemblent à de noirs scarabées cachés entre les pétales d'une fleur de frangipanier, et les femmes, maigres et noires, à des libellules dépouillées de leurs ailes. La plupart de ces dames étaient coiffées avec des fleurs naturelles dans les cheveux; elles qui avaient eu le courage d'arborer le chapeau, pour se conformer aux habitudes européennes, étaient affreuses.

On ne pouvait se défendre d'un mouvement d'hilarité, lorsque l'on comparait le visage hâlé de ces femmes encadré dans du satin bleu ou rose avec le visage vermeil des chérubins bouffis habillés en soldats qu'a nourris la verte Erin. Ces braves Irlandais aux cheveux dorés, au teint frais et rose, mêlés à la population indigène, jaune et noire, ressemblaient, dans leur immobilité automatique, aux expositions artistiques de nos coiffeurs. En leur qualité d'Européens, les Irlandais et les Portugais occupaient des chaises disposées au centre de l'église; quant aux Chinois, aux Malais et aux Bengalis, ils priaient confondus et agenouillés sur les dalles.

Nos missionnaires opèrent bien peu de conversions parmi les Malais; il est remarquable que toutes les populations musulmanes se montrent peu accessibles aux vérités du christianisme. Les Chinois sont, dans toute la Malaisie, ceux qui paraissent le mieux disposés à accueillir la parole évangélique. Mais Chinois et Malais sont, après leur conversion, d'assez mauvais chrétiens. Les uns et les autres se préoccupent trop de la vie présente pour avoir grand souci de la vie future. Il eût été curieux de lire sur la physionomie de ces néophytes de quelle nature étaient les vœux qu'ils adressaient mentalement à Dieu. Le Chinois, humble et souriant, avec un regard doux et presque timide, ne sait guère demander au ciel qu'une bonne part dans la distribution des biens de ce monde, ce qui se réduit pour lui à de nombreux acheteurs faciles à tromper. Le Malais sérieux, hardi, aventureux par nature, se préoccupant peu du soin de posséder légitimement des richesses, pourvu qu'il soit mis en position de se les approprier, demandait certainement quelque proie à dévorer; cette proie, dût-elle s'offrir sous l'apparence d'un de ses amis les Chinois, à qui tout bon Malais porte une haine instinctive. Mais, à côté de ces larrons usuriers et voleurs, il y avait mes pauvres parias bengalis! Enveloppés dans une pièce de toile blanche, les jambes et les pieds nus, ils priaient accroupis, implorant humblement et en toute vérité le pain de tous les jours! Ces malheureux, enfants d'une race écrasée depuis des siècles par l'affreux régime de castes, traités individuellement dès l'enfance comme les êtres les plus infimes et les plus abjects de la création, en sont arrivés à douter qu'ils aient droit à la plus petite place parmi les hommes. Nos missionnaires n'ont pas à leur prêcher l'humilité, la sobriété et le pardon des offenses: ce qu'il faut combattre en eux, c'est l'excès des vertus chrétiennes, et pour les convertir il s'agit seulement de leur persuader que Dieu seul est au dessus d'eux et qu'ils sont les égaux des autres hommes.

L'heure des repas amenait tous les jours à la maison des missions, nombreuse compagnie; outre les jeunes prêtres que leur zèle évangélique appelle dans ces régions lointaines, on y voyait accourir les capitaines des navires français mouillés en rade, quelques planteurs, nos compatriotes, établis aux environs de Pinang; des maîtres d'équipage et même des matelots de notre nation au service des Anglais. Tous, sans distinction de grade, de position, de rang, étaient accueillis avec bienveillance; car tous, pourvu qu'ils fussent Français, étaient appelés et par cela même admis à s'asseoir à la table des missions; aux yeux de M. B..., la nationalité est un titre qui égalise toutes les conditions.

J'étais depuis quelques jours à Pinang, lorsqu'un soir, en rentrant chez mon hôte à l'heure du dîner, je trouvai la table du réfectoire servie pour un grand nombre de personnes; dans la matinée, les habitués de la maison s'étaient seuls réunis pour le déjeuner. Bientôt M. B... arriva, accompagné de six personnes qui m'étaient complétement inconnues. Il y avait dans le nombre quatre missionnaires. M. B... m'apprit, en me les présentant, que l'un arrivait de Pondichéry venant de France; un autre de Calcutta, un troisième des îles Nicobar, le quatrième de Cochinchine; les deux laïques étaient deux jeunes négociants français.

Les quatre prêtres ne se ressemblaient guère; ceux qui arrivaient des contrées civilisées portaient haut leur front candide, ils étaient jeunes, beaux et croyants; leur regard rayonnait d'espérance, leur

mise était confortable et même élégante. L'un était vêtu avec une longue soutane blanche en étoffe de coton souple et légère comme une robe de femme; l'autre portait un habit noir à la française, taillé aussi coquettement que celui d'un prestolet du temps de l'abbé de Bernis. Les deux missionnaires qui venaient de parcourir les pays barbares avaient au contraire la figure hâve et le teint hâlé; leur front était sillonné de rides précoces; l'orbite que la maladie et la faim avaient creusé ne laissait échapper qu'un regard empreint de tristesse, leurs vêtements délabrés tombaient de vétusté, les cailloux des sentiers arides avaient mordu leurs pieds à travers leurs chaussures lacérées, et leurs chapeaux qui avaient subi les injures du temps, les intempéries de l'atmosphère, laissaient tomber leurs ailes déchirées.

Ces quatre missionnaires personnifiaient alors à mes yeux les phases par lesquelles passent les membres de ces corps militants que le catholicisme envoie dans ces lointaines contrées. Les premiers, jeunes comme l'espérance, hardis comme l'enthousiasme, forts comme la foi, portaient en eux, en se préparant au combat, la croyance au succès de leur œuvre; les seconds, vieillis par la souffrance, abattus par la misère, laissaient deviner que pendant la lutte plus d'une fois le découragement s'était emparé de leur âme, et que peut-être le doute était au fond de leur cœur! Je m'assis à table, comme à mon ordinaire, auprès de M. B... Tous les regards et toute l'attention se portèrent d'abord sur le jeune missionnaire qui arrivait de Pondichéry et qui avait quitté la France depuis six mois à peine. M. L.... était un jeune homme de vingt-deux ans au plus; sa figure était candide et douce; de longs cheveux châtains tombaient en boucles sur ses épaules; il avait le teint et la physionomie d'une jeune fille. Son vêtement blanc drapait bien sa taille souple, et donnait à sa figure quelque chose de séraphique. Lorsque la curiosité de nos hôtes fut à peu près satisfaite, je demandai à M. L... quels étaient les événements politiques et littéraires qui avaient le privilége de défrayer les conversations parisiennes à son départ.

— Les temps s'améliorent, me répondit le jeune prêtre en souriant avec finesse, les intérêts du ciel préoccupent seuls aujourd'hui les hommes qui nous gouvernent; dans leur zèle catholique ils viennent d'arracher quelques îles de l'Océanie à la domination hérétique d'un missionnaire protestant.

— Je ne connais que trop cette lamentable histoire, repris-je, et nos compatriotes doivent être médiocrement flattés de la manière dont les Américains apprennent nos succès dans l'Océanie.

— Ne dites jamais cela en France, répartit le jeune prêtre, on vous appelerait pritchardiste!... La littérature, ajouta-t-il, est pour nous moins bienveillante que la politique; on parle beaucoup d'un auteur qui combat à outrance, dix volumes au poing, afin de frustrer la société de Jésus de quelques centaines de millions, sur lesquels elle comptait pour traverser des temps bien difficiles...

A ces mots : quelques centaines de millions, un de nos pauvres prêtres vêtus de haillons releva la tête, son œil éteint s'illumina, sa physionomie souffrante prit une expression de douce satisfaction et s'adressant à M. B..., il lui dit avec une naïveté inouïe :

— Mon père, je vénère notre société, ma sainte mère; mais je me détache du sein de cette mère indigente qui ne peut donner à ses enfants qu'une nourriture insuffisante; si la société de Jésus hérite de ces millions, mon père, faisons-nous tous jésuites!

— Comment! lui dit M. B..., les privations et les souffrances ont tellement attiédi votre zèle, que vous nous quitteriez pour entrer dans un ordre plus opulent?

— Dieu m'est témoin, reprit le pauvre prêtre, que ce n'est pas pour moi que je réclamerais une part de ces richesses! Je préfère mes haillons aux dépouilles d'un roi, et l'aliment que j'ai dû à l'aumône n'a jamais été amer dans ma bouche! Mais mon père, ce n'est pas en prêchant l'abstinence et les privations à de malheureux sauvages, que nous pouvons les attirer à Jésus-Christ. Les pauvres gens! ils jeûnent quand la tempête soulève l'Océan, quand la chasse est improductive : ils meurent même d'inanition, si un ouragan détruit la récolte naturelle sur laquelle compte leur insouciance. Il faut, pour les rendre meilleurs, leur donner le goût du bien-être; il faut même, il faut éveiller leur sensualité! Oh! si j'avais une petite part de ces centaines de millions, j'irais bâtir au milieu d'eux une bonne petite case, entourée d'un joli jardin; j'aurais des chaises et un lit; je voudrais qu'ils fussent envieux de mon bien-être!

— C'est donc un bien affreux pays que les îles Nicobar? me hasardai-je à dire.

— Bien au contraire, monsieur; c'est une terre bénie qui produit sans culture des fruits savoureux, où le ciel est toujours serein; mais un beau climat et les produits naturels qu'il mûrit ne suffisent pas à l'homme, et lorsqu'il ne recherche rien au delà, il vit dans l'état sauvage, la pire de toutes les conditions humaines.

— Je croyais les sauvages fort heureux, reprit un de nos jeunes négociants qui écoutait le père avec attention; ils vivent sans travailler, ils obéissent sans entraves à leurs instincts, ils sont à l'état de *sectes confuses*, la phase sociale la plus heureuse par laquelle soit passée l'humanité.

Le père ne prit pas garde à l'intention socialiste de cette objection, il répondit simplement :

— Ils sont même complétement heureux, si le bonheur réside à vos yeux dans la liberté absolue et la communauté des biens de la terre. Les récoltes se font en commun, chacun cueille en liberté les fruits qui pendent sur les rameaux sauvages; les misérables huttes qu'habitent ces malheureux sont ouvertes à tous; le passant s'y abrite, il peut se nourrir avec les aliments qu'elles renferment sans que personne y trouve rien à redire. J'avais engagé quelques-uns de ces pauvres sauvages à constuire une case plus spacieuse et surtout mieux close que celle qu'ils occupaient. Ils se mirent à l'œuvre sous ma direction : nous abattîmes des arbres, nous tressâmes des nattes, et bientôt notre édifice prit une physionomie qui contrastait avec celle des huttes voisines. Un jeune garçon de vingt ans vint un jour visiter nos travailleurs, je m'approchai de lui et l'exhortai à nous venir en aide; mais comme pour protester contre ma demande, il s'assit nonchalamment au pied d'un arbre, se mit à creuser la terre avec un morceau de fer grossièrement façonné en lame de couteau, en jetant de temps à autre un coup d'œil indifférent sur notre œuvre presque achevée. Cependant, lorsque nous nous assîmes sur l'herbe pour manger quelques fruits, il se leva et vint, sans mot dire, prendre sa part de ce frugal repas. Personne ne s'étonna de son action. Quant à moi, je le saisis par le bras et lui dis que ceux-là seuls qui avaient récolté ces fruits avaient le droit de s'en nourrir; que s'il avait concouru à nos travaux, on aurait pu lui donner sa nouriture en récompense de ses services; mais qu'il ne devait pas manger puisqu'il n'avait pas travaillé. Il ne parut pas comprendre mon raisonnement, et je dois avouer que mes autres auditeurs, fort surpris de cette logique, l'accueillirent comme une révélation.

— Quelles sont donc les croyances religeuses de ces communistes pratiques? demandai-je au bon père.

— Des croyances, ils n'en ont aucune; ils m'ont même raconté à ce sujet une histoire frappante; elle prouve que Dieu, dans son infinie bonté, se manifeste souvent aux populations sauvages.

— Ne voudriez-vous pas nous raconter cette histoire? dîmes-nous tout d'une voix.

— De grand cœur, reprit le bon missionnaire, si elle peut concourir à votre édification; et il continua ainsi : Il règne au Nicobar la liberté la plus absolue; l'intolérance religieuse et la méfiance des civilisations européennes n'y sont pas même connues de nom; rien ne s'oppose à la propagation de notre foi; il ne s'agit, pour nous, que de trouver des auditeurs. Mais il est à peu près impossible de réunir ces hommes vivant de chasse et de pêche, constamment préoccupés

des moyens de satisfaire les grossiers besoins du corps. Le moyen le plus simple de faire arriver quelques vérités à leur cœur, c'est de devenir leur compagnon, de partager leur vie errante, de les suivre dans leurs courses aventureuses.

La plupart de nos frères s'attachent plus aux jeunes, aux plus intelligents; ils se font chasseurs, ils vont à la cueillette des fruits, ils se livrent enfin à tous les exercices violents qui remplissent la vie sauvage. Faible et maladif, comme je le suis, je me joignais de préférence aux vieillards : nous restions auprès des huttes, nous vaquions à quelques travaux domestiques, ou nous allions à la pêche dans des pirogues longues et étroites, dont la quille arrondie roule sur la vague comme un berceau d'enfant. Une fois entre autres, je quittai le rivage avec un vieux sauvage qui commençait à comprendre les vérités de notre sainte religion. La mer était tranquille, pas un souffle d'air n'en ridait la surface; nous voguions nonchalamment à la rame et je profitais de ce moment pour compléter l'instruction de mon compagnon, lorsque nous eûmes le bonheur de rencontrer une de ces armées de poissons qui parcourent les mers en phalanges compactes. Les migrations d'oiseaux ne sauraient donner qu'une faible idée de ces agglomérations d'animaux voyageurs, obéissant à une loi instinctive que rien n'explique. La mer frémissait à la surface au contact de cette masse animée : les reflets irisés que produisait cette légère agitation, la faisaient ressembler à une immense écaille miroitant au soleil sous un voile humide. Avec nos pagayes, nous abattîmes un très-grand nombre de ces poissons : bientôt notre canot fut rempli de cette pêche miraculeuse; alors je dis au vieillard : il faut remercier Dieu de sa bonté; il a mis sur notre chemin une proie facile; il savait que nous étions faibles et souffrants. Voyez combien il est bon pour nous. — Oui, remercions-le, me répondit le vieillard, car il a été bon pour nous; mais il n'a pas été bon pour le poisson. — Cette naïve réponse me fit sourire involontairement; je tâchai de lui faire comprendre que Dieu, dans la répartition de ses bienfaits, avait surtout en vue sa créature intelligente. Vous devez rendre au Seigneur de bien grandes actions de grâces aujourd'hui, continuai-je; il assure pour plusieurs jours la nourriture de votre famille; il a donné à votre âme un aliment impérissable en me permettant de vous faire entendre quelques saintes vérités! Mais dites-moi comment il se fait qu'avant l'arrivée de nos frères dans cette île aucun de vous ne remerciât Dieu de ses bienfaits?

— Parce que personne, avant vous, ne nous avait dit les choses que vous nous enseignez, me répondit le vieux sauvage.

— Personne avant moi n'était donc venu vous parler de Dieu? repris-je.

A ces mots, il hocha la tête, et me dit.

— Mon père m'a souvent raconté qu'il avait entendu les vieillards parler d'un habitant d'un autre monde, qui était venu dans l'île quand leurs pères étaient encore enfants. Un jour, c'était dans la saison où les cocos commencent à jaunir, la mer était si en colère, et le vent soufflait si fort, qu'il paraissait impossible qu'aucune embarcation pût toucher terre. Cependant, au moment même, on vit une pirogue en mer, qui venait droit ici. Les gens de l'île coururent à leurs armes, ignorant si les étrangers qui arrivaient par un si mauvais temps étaient des amis ou des ennemis. Mais ceux qui abordèrent après avoir tiré à terre leurs embarcations se dirigèrent sans armes vers les habitations. C'étaient des hommes jaunes comme nous, ils accompagnaient un jeune homme blanc comme vous, père, dont le corps était couvert de vêtements. Dès que les nouveaux arrivants rencontrèrent quelques-uns des nôtres, ils leur dirent, en leur montrant le ciel, qu'ils étaient venus pour leur amener un habitant d'en haut, qui leur enseignerait comment ils devaient vivre pour être toujours heureux; ils recommandèrent aux jeunes gens de le respecter comme un père, et aux vieillards de l'aimer comme leur enfant. Ensuite ils s'agenouillèrent devant le jeune homme blanc, et ils retournèrent à leur pirogue qui reprit aussitôt la mer. Ceux de l'île, après avoir longtemps regardé l'étranger qu'on laissait parmi eux, le conduisirent dans une case, et lui donnèrent des bananes, des cocos et une natte pour se coucher.

Le lendemain au jour, le jeune blanc resta long-temps à genoux devant la cabane; puis il dit aux nôtres de se réunir, qu'il allait leur parler des choses que leur avaient annoncées ceux qui l'avaient amené dans l'île. Mais un vieillard lui répondit :

— Quand tu es arrivé parmi nous, le vent soufflait avec violence; les têtes des cocotiers frappaient les unes contre les autres et beaucoup de cocos sont tombés; il faut que nous allions les recueillir; reste dans les cases, tu as des fruits pour te nourrir; ce soir nous reviendrons.

A ces mots, le jeune blanc devint bien triste; il s'assit au pied d'un arbre et suivit longtemps des yeux nos gens qui se dispersèrent en s'éloignant. Le soir, quand ils revinrent, ils étaient tous bien las; chacun s'endormit dans sa demeure et l'on ne se réunit pas pour entendre l'étranger. A leur reveil, les habitants de l'île le trouvèrent déjà levé; il était à genoux à l'entrée de sa cabane, il frappait sa poitrine et prononçait des mots que personne ne comprit. Alors le veillard qui lui avait parlé la veille s'approcha de lui et lui dit :

— Dans ton pays, les fruits sont-ils plus nombreux, la chasse moins pénible et la pêche plus productive? car sûrement tu regrettes de l'avoir quitté...

Le jeune blanc secoua la tête et répondit:

— Je serais heureux ici, si vous vouliez écouter la parole de celui qui m'envoie...

Mais aussitôt le vieillard répliqua:

— Les cocos que le vent a fait tomber se sont brisés pour la plupart; ils ne pourront être conservés; il faut que nous cueillions ceux qui sont sur les arbres; car il pourrait survenir un nouvel ouragan. Tu ne manques de rien ici; reste auprès des cases; nous reviendrons ce soir.

Les choses se passèrent comme la veille; en rentrant chacun alla dormir; on trouva le lendemain le jeune blanc à genoux, mais cette fois son visage était couvert de larmes. Le vieillard lui dit alors:

— Tu n'as pas faim, tu n'as pas soif, tu peux dormir aussi longtemps que tu le veux, et tu regrettes quelque chose?

— Je ne regrette rien, répartit l'étranger... La seule peine que j'endure, c'est que vous ne veuilliez pas consentir à m'entendre....

— Est-ce donc un si grand besoin pour toi de parler? Ne saurais-tu vivre sans qu'on t'écoute? reprit le vieillard. Eh bien, dans la saison des pluies nous t'écouterons pendant tout le temps que nous n'emploierons pas à dormir. Mais aujourd'hui il faut que nous retournions ramasser nos fruits, après nous irons à la pêche, ensuite à la chasse. Plus tard nous ne pourrons plus pêcher, ni chasser, nous ne trouverons plus de fruit, et cependant nous aurons soif, nous aurons faim...

— Mes paroles, dit le jeune blanc, sont un meilleur aliment que vos récoltes; elles rassasient; quand on les a entendues, on n'a plus faim.

En entendant cela nos gens se regardèrent entre eux et ils s'éloignèrent en souriant, pensant que ce pauvre étranger était fou.

Cependant lui s'achemina vers la mer, les yeux fixés sur la terre et parlant à voix basse; une de nos jeunes filles qui l'avait suivi s'approcha de lui.

— Viens, lui dit-elle, allons cueillir des feuilles de palmier, allons couper des arbres dans la forêt et construisons une case; quand elle sera prête nous l'habiterons ensemble... Tu es faible et malade, c'est moi qui irai à la chasse et à la pêche pour te nourrir toi et nos enfants.

L'étranger répondit à la jeune fille:

— Tous les hommes sont mes enfants; je n'ai pas besoin de vivre

avec une femme pour avoir une famille... Le vent renverse une case, je ne veux pas construire une demeure qui ne dure que quelques jours, je veux bâtir pour toujours. Dis à ceux de l'île qui n'ont pas voulu m'entendre que d'autres viendront après moi et qu'ils les écoutent; moi je m'en vais où mon père m'ordonne d'aller.

Le soir on trouva la jeune fille assise devant la porte de la cabane qu'avait habitée l'étranger; elle pleurait; elle répéta ce qu'il lui avait dit, et raconta qu'elle avait vu une pirogue grande comme cinq des nôtres qui avait abordé l'île; quatre hommes en étaient descendus; ils avaient pris dans leurs bras le jeune blanc, l'avaient transporté dans l'embarcation et étaient repartis aussitôt. Ces hommes, dit-elle, marchaient sur l'eau, et le bateau volait comme les oiseaux; il avait deux grandes ailes blanches et ne touchait pas les vagues.

A quelque temps de là, des hommes de l'île trouvèrent, sous un arbre où le jeune blanc s'était souvent assis, une peau de bœuf. Elle était repliée plusieurs fois et renfermait une étoffe mince comme les ailes de papillons. Sur cette étoffe était un grand nombre de signes que personne ne comprit. Pendant qu'on les examinait survint un vent terrible qui l'enleva dans les airs; elle plana un moment au-dessus de l'île, ensuite elle prit son vol en pleine mer et alla s'abattre sur un pays voisin. Les habitants de cette île recueillirent avec soin cet objet précieux; l'un deux parvint à s'entendre avec lui, car, à ce qu'on assure, il parlait quand on savait le comprendre. Depuis ce temps nos voisins ont prit d'autres habitudes, ils s'adressent à Dieu dans les temps de détresse et de prospérité; ils vivent avec une seule femme et cultivent des champs. Quant à nous, qui n'avons pas su comprendre les signes de la peau de bœuf et qui n'avons pas voulu écouter le jeune blanc, nous avons continué à vivre, jusqu'à ce jour, comme vivaient nos pères.

A peine le bon père eut-il achevé ce récit que le jeune missionnaire de Pondichéry s'écria, dans un moment d'enthousiasme:

— Voilà ce que dans le monde on appellerait une étrange histoire. Dieu n'a cessé de faire des miracles! et c'est sans doute un ange qui était venu visiter ces pauvre gens!

— Un ange comme vous, cher enfant, dis-je tout haut, et la peau de bœuf était sans doute un de ces livres malais que nos missionnaires impriment à Singapore et à Pinang.

La physionomie du narrateur de cette histoire s'était bien modifiée depuis qu'il avait commencé son récit. Nous n'avions plus devant nous l'homme de tantôt, cet être chétif à l'œil terne. Sa voix, faible d'abord, s'était peu à peu raffermie; maintenant son regard ardent éclairait des traits anguleux pleins d'énergie; ses vêtements déchirés couvraient bien ses membres osseux et ajoutaient à la majesté sauvage qui respirait dans toute sa personne. Il resta un moment silencieux, le front incliné. Relevant ensuite la tête, il dit à M. B... :

= Père, il faut que je retourne au milieu de ces enfants; ma place est auprès d'eux. Dans nos rangs, nous n'avons pas le temps d'être malades; il ne faut pas de bouches inutiles dans notre camps. Mes frères, qui sont restés aux Nicobars, ne sont guère mieux que moi; plusieurs d'entre eux souffrent depuis plusieurs années, et ils résistent.

Si c'est la volonté de Dieu, je mourrai avec eux à la peine. D'ailleurs, je regrette le ciel de ces îles, ma poitrine était habituée à respirer cet air humide et chaud; je regrette ce hangar abrité par des arbres qui était ma case; je recevais tous les matins, à travers les branches fleuries, le premier rayon du soleil; sa joyeuse lumière me faisait oublier les souffrances de la nuit. Je ne redoutais pas de voir ma nourriture de tous les jours soumise aux éventualités de la chasse ou de la pêche; je préférais ces chances hasardeuses à la certitude monotone des repas réguliers. Le plafond de vos appartements m'écrase et vos habitudes me tuent. Père, il faut que je rétourne au milieu de nos enfants.

Le négociant qui déjà avait pris la parole pour faire l'éloge de la vie sauvage, crut que l'expression de ces vagues désirs d'un malade était le fond de sa pensée; alors s'adressant au bon père, il lui dit :

— Vous le voyez, monsieur, vous-même vous préférez l'existence des peuples primitifs à celle des nations civilisées. Le maître l'a dit, monsieur : chaque fois que les sauvages et les civilisés se trouveront en présence, ce sera les seconds qui subiront l'influence des premiers.

Cette assertion fouriériste ne fut pas relevée... Je fus le seul, je crois, cette fois encore à reconnaître son origine; aussi redoutais-je de voir surgir une de ces discussions subtiles sur les avantages de l'état de nature qui ont si vivement préoccupé les philosophes du siècle dernier, depuis Rousseau jusqu'à l'abbé de Laurent. Je me hâtai d'appeler Paolo.

— Peux-tu me dire, lui demandai-je, si mon palanquin est à la porte?

A ces mots, Paolo partit comme un trait.

— Vous oubliez, me dit alors M. B...; que Paolo n'est pas encore de la force du cardinal Mésofante; le pauvre enfant ne sait qu'une dizaine de langues, et probablement il n'a pas compris deux mots de ce que vous lui avez dit.

— Le célèbre cardinal que vous venez de citer assure, mon cher abbé, que lorsqu'on sait dix langues on peut facilement apprendre toutes les autres; c'est ce qui est arrivé à Paolo qui parle français comme vous et moi.

En ce moment Paolo rentra et me dit à haute et intelligible voix :

— Votre palanquin vous attend, monsieur; le says demande si vous ne sortirez pas ce soir?

Je regardai monsieur B...; il riait de tout son cœur! Il saisit Paolo par une oreille :

— Tu sais le français, petit sournois, et nous n'en savions rien! lui dit-il. Et nous qui parlions devant toi sans méfiance! Il est vrai, ajouta-t-il après un moment de silence, que nous n'avons de secret pour personne.

M. B... se leva; il récita les grâces comme il avait dit le *Benedicite* en se mettant à table, et les convives se dispersèrent.

Dr Melchior YVAN.

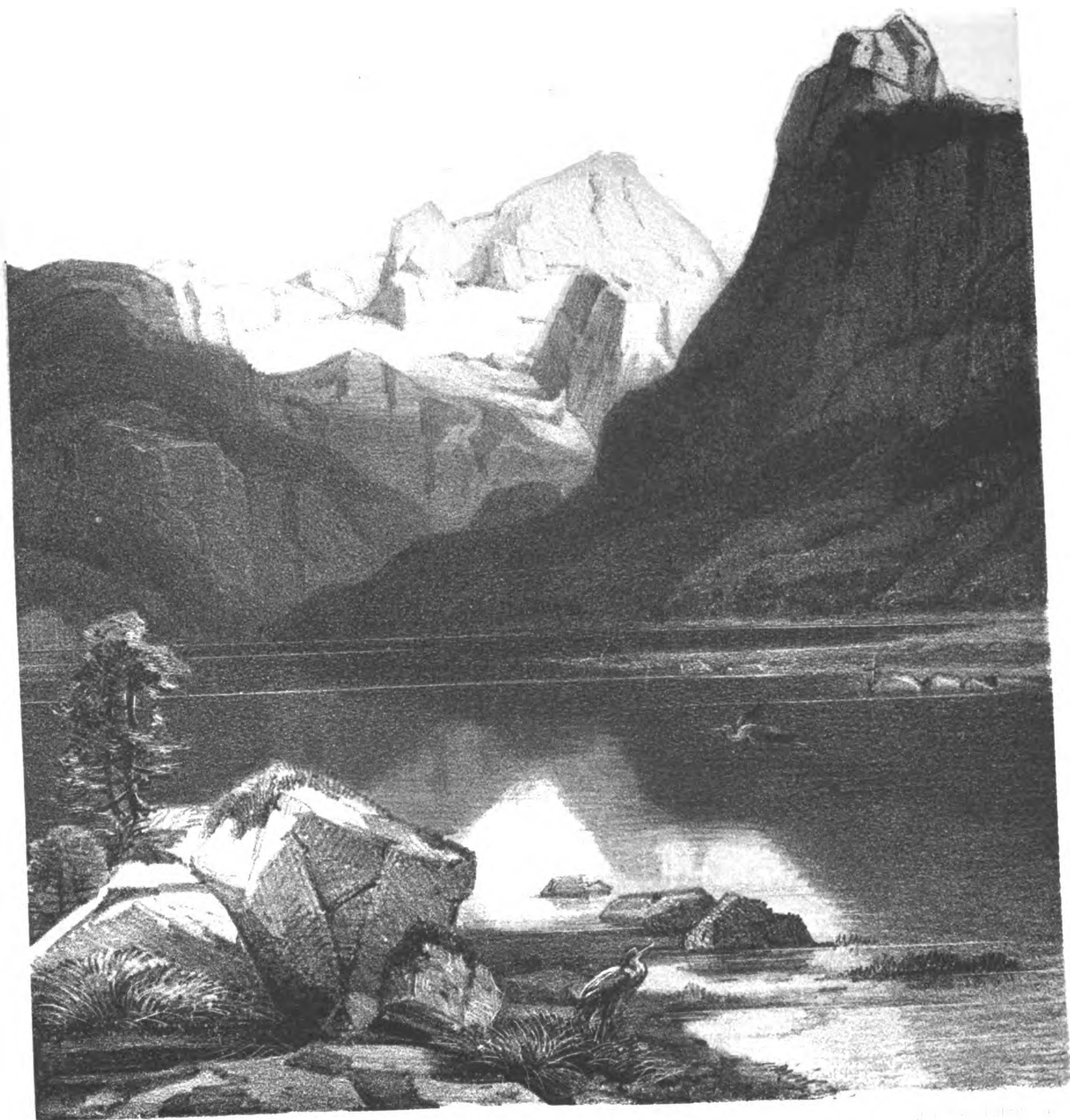
(*La suite au prochain numéro.*)

NOTE POUR LE MOYEN AGE.

Quelques-uns de nos souscripteurs ont paru inquiets de la pagination adoptée pour cette publication et ne savent comment opérer le classement, soit des planches, soit du texte. Nous les prions de se rassurer. Une table générale indiquera en temps et lieu de quelle manière les planches doivent être placées dans le texte. L'ordre des chapitres sera réglé de la même façon, c'est-à-dire par une table générale. Quant à la pagination, nous avons adopté celle du livre original. Au lieu d'avoir placé le chiffre en haut de la page, il est indiqué en bas, en chiffres romains et chaque chapitre a sa pagination particulière. L'indication du chapitre étant également faite au bas de chaque feuille d'impression il n'y a pas de confusion possible. Dans tous les cas, nous nous empresserons toujours de donner les indications que l'on nous demandera et nous nous chargerons même de collationner le livre lorsqu'il sera terminé, à ceux de MM. les souscripteurs à *la Renaissance*, qui se trouveraient embarrassés dans ce classement.

DESSINS. — Dans notre 13e feuille se trouve le dessin de Charlet qui appartient à la 6e feuille; par contre, la sixième feuille renferme une planche de M. Wilbrant *un Sacrifice chez les Druides* qui appartient à la treizième.

Avec la 14e se trouve une planche à trois teintes d'après M. Eeckhout, intitulée : *Or et Misère*. Ce tableau a figuré à la dernière exposition de Bruxelles.



LAC DE [illegible]

ACTUALITÉS.

SOUVENIRS. — RÉVÉLATIONS.

SOMMAIRE : —Trois ou quatre musées nouveaux. — L'hôtel de Nassau. —Convention conclue entre le Gouvernement et le Cercle artistique et littéraire. —La fusion avec la loyauté.—Quelques mots sur nos célébrités proscrites. — Un bon mot d'Alexandre Dumas. — La lettre de M. Ch. T'Schaggeny et M. Gallait.

Le vent souffle au progrès. Des transactions artistiques considérables s'opèrent, des monuments se restaurent. des Musées nouveaux se fondent et on les prépare dans l'ombre à paraître en public. On nous promet uu *Musée de peinture historique*, un *Musée des dessins* de nos grands maîtres, un *Musée de chalcographie*, voire même un *Musée de xylographie*. Le fait est qu'on ne s'occupe pas assez de toutes ces branches de l'art, la plupart d'une importance majeure. Presque toutes nos grandes toiles historiques sont reléguées dans des hangares isolés ; quelques-unes au *Temple des Augustins* où l'on ne va guère, quelques autres dans le vestibule du *Palais de la Nation* où l'on ne va pas ; beaucoup dans les différents ministères dont l'entrée est interdite au public. Les dessins de nos grands maîtres ne sont connus et recherchés que dans les collections particulières; il n' y en a pas là où il devrait y en avoir, là où l'on aurait besoin qu'il y en eût pour que l'on puisse les consulter avec fruit; enfin, *le Musée* ne possède même pas une collection d'estampes de notre ancienne école. Les œuvres des Bolswert, des Pontius, des Vostermans, des Edelinck se trouvent partout, excepté en Belgique, pays auquel elles appartiennent par le double droit de la naissance et de la célébrité. La bibliothèque royale en possède bien quelques-unes, mais c'est plutôt au point de vue de la rareté, que de la collection. Un état de choses aussi déplorable ne pouvait durer;—du moins, c'est ce que le gouvernement semble avoir compris.

Voici en quels termes un journal de cette ville annonce la création prochaine des musées dont nous venons de parler :

» D'assez grands travaux sont entrepris dans le bâtiment des Musées de Bruxelles, et la création d'un musée historique semble être à l'ordre du jour.

» L'édifice du Musée de Bruxelles, cet ancien patrimoine des ducs de Nassau, princes d'Orange, n'offre précisément aujourd'hui rien de bien remarquable ; mais il contient des locaux inutilisés, des coins et recoins délabrés, et des greniers abandonnés dans l'étage supérieur de l'aile du nord occupée par le Musée d'histoire naturelle.

» Quelques souvenirs historiques se rattachent pourtant à cette construction, dans laquelle il ne reste guère de vestiges du monument primitif. D'abord château crénelé flanqué de tourelles, de tours hexagonales ornées de balustrades, et que le feu, à deux époques diverses, 1625 et 1701, faillit consumer ; puis, rebâti par Charles de Lorraine, il eut l'honneur d'être habité tour à tour par Joseph II, François II, Marie-Elisabeth et Marie-Christine, par l'archiduc Joseph, par Maximilien de Saxe et d'autres têtes princières célèbres dans nos annales.

» La façade est la partie la plus curieuse et la plus intéressante qui soit restée de la seconde transformation de ce monument. L'architecte Folte a bâti deux fois de suite la voûte de l'entrée, telle qu'elle existe encore ; cette voûte s'écroula à la première épreuve, dès que les échafaudages en furent enlevés. Mais, remettant aussitôt les ouvriers à l'exécution exacte du même plan, et pour prouver que l'ignorance et le soin de l'architecte n'étaient pour rien dans cet accident, que l'ouvrier était seul fautif, Folte se tint, pendant qu'on enlevait les appuis, sous la voûte qui, cette fois, resta intacte (*).

» Le bas-relief dont la porte d'entrée est décorée n'est certainement pas sans caractère ; il est dû à une de nos anciennes illustrations, au sculpteur Delvaux, dont on a conservé l'*Hercule vainqueur du sanglier d'Erymanthe*, placé au bas du grand escalier. Marie-Thérèse y est représentée en costume grec, et l'on vanta fort de ce temps la ressemblance de la grande impératrice, quoique Delvaux, ne pouvant faire poser le modèle, exécuta cette figure d'après les indications toutes spéciales du prince Charles de Lorraine dont il était le statuaire en titre.

» C'est dans l'aile du nord, à droite de la cour intérieure, que s'exécutent les nouveaux travaux. Le rez-de-chaussée, comme nous l'avons dit, est occupé par les collections d'histoire naturelle, et le premier par le Musée des tableaux modernes. Depuis quelques jours les maçons ont été installés au second étage. Là, on abat les cloisons qui séparaient toute une série de chambres auxquelles donne accès un immense corridor dont le mur de cloison sera également abattu. Ce local formera une vaste galerie dont on exhaussera sans doute le plafond à l'aide des greniers supérieurs. Sans connaître précisément le plan de l'architecte, nous devons penser que cette seconde galerie, superposée à la première, sera éclairée du haut, par un vitrage entaillé dans le toit, sur lequel il fera saillie. Si elle devait conserver la lumière qui lui est accordée dès à présent par les fenêtres donnant sur la cour ainsi que le peu d'élévation de son plafond, il serait impossible que des peintures y fussent le moins du monde éclairées.

» Or, le but est d'établir là un *Musée de peinture historique*. On ferait revenir, dit-on, les grands tableaux exécutés pour le gouvernement par MM. Gallait, Wappers, de Keyser, de Biefve, Decaisne, lesquels se promènent depuis dix ans de vestibule en vestibule, de porte en porte, et font l'effet, pour les étrangers sans connaissance de l'art, de tableaux de rebut que l'on a logés sous le premier hangar venu.

» La nouvelle galerie donnera ensuite l'hospitalité aux décorations du local de la fête du Cercle, peintures que nos artistes ont exécutées avec tant de désintéressement, et tout spécialement pour la solennité toute brillante et toute artistique du mois de septembre dernier. Le Cercle étant encore à cette occasion en déficit de trente mille francs, le gouvernement a décidé qu'il couvrirait cette somme, moyennant l'abandon des peintures. Certainement beaucoup d'entre elles méritent d'être conservées. On sait que les figures historiques des célébrités du monde entier, dans les lettres et les arts, y sont représentées ainsi que les vues des monuments les plus célèbres des grandes villes de l'Europe. Certainement l'intérêt est acquis à de tels objets d'art; mais il est à regretter que ces toiles peintes pour être vues à la lumière, contiennent toutes, à des degrés plus ou moins exagérés un ton orangé, bleuâtre, bien combiné pour l'effet du soir, mais qui devient tout à fait faux dans le jour. »

(*) Nous empruntons ces détails à l'intéressante *Histoire de Bruxelles* écrite par M. A. Henne et A. Wauters.

Quoiqu'il en soit, l'acquisition faite par le gouvernement est une excellente mesure que nous approuvons sans restriction. La Convention passée entre le Cercle et le gouvernement étant devenu un document acquis à l'histoire nous ne pouvons nous dispenser de le citer textuellement avec les *considérant* qui le précèdent.

Léopold, etc., à tous présents et à venir, salut.

Vu la convention conclue, sous ladate du 25 janvier 1852, entre notre ministre de l'intérieur, agissant au nom du gouvernement d'une part, et la commission administrative du Cercle artistique et littéraire à Bruxelles, agissant au nom de la société, d'autre part;

Considérant que l'arrangement dont il s'agit dans ladite convention, en même temps qu'il a pour but d'aplanir des difficultés qui sont nées pour la société de la fête artistique et patriotique qu'elle a organisée au mois de septembre 1851, aura pour résultat de mettre à la disposition du gouvernement une collection d'œuvres d'art, dont plusieurs offrent un mérite remarquable, et en outre d'assurer, pendant six années consécutives, des cours spéciaux de matières littéraires ou artistiques, organisés ou à organiser par la société contractante,

Sur le rapport de notre ministre de l'intérieur,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. La convention prérappelée est approuvée dans sa forme et teneur, telle qu'elle est annexée au présent arrêté.

Art. 2. Conformément à l'article 3 de cette convention, il est alloué à la société susmentionnée, un premier subside de 5,000 fr., qui sera imputé sur le chapitre XIX, article 100, litt. A. du budget du département de l'intérieur, pour 1852.

Art. 3. Notre ministre de l'intérieur est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles, le 16 février 1852.

LÉOPOLD.

Par le roi, le ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

—

CONVENTION.

Entre M. Charles Rogier, ministre de l'intérieur, agissant au nom du gouvernement, d'une part;

Et la commission administrative de la société du Cercle artistique et littéraire, agissant au nom de ladite société, d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit:

Art. 1er. La société du Cercle artistique et littéraire cède au gounement belge, qui accepte la cession, les tableaux à l'huile qui ont orné la salle érigée pour la fête que ladite société a offerte à S. M. le roi, le 24 septembre 1851.

Art. 2. Ces tableaux consistent:

1° En douze vues de villes mesurant 3 mètres 20 centimètres sur un mètre 95 centimètres, à savoir : l'Escurial, par Quinaux ; — Le Louvre, par Fourmois ;—Versailles, par Kuyttenbrouwer ;—Rome, par Eugène Verboekhoven — Florence, par Quinaux et Robbe ; — Venise, par Roeloefs, — Bruges, par Stroobant ; — Anvers, par Clays, figures, par Huard ; — l'Eglise de Delft par Van Hove ; — Nuremberg, par Van Moer, figures par Huard ; — Cologne, par Verveer ; — l'Abbaye de Westminster, par Genisson.

2° En trente-deux portraits en pied, d'artistes, savants et littérateurs de différents pays et époques, mesurant 2 mètres 75 centimètres, sur 1 mètre 40 centimètres, à savoir : — Cervantes, par Slingeneyer ; — Ribera par Van Laethem, — Perrault, par Joseph Leroy ;—Jean Goujou, par Roberti ;—Molière, par Louis Tiberghien ; — Lebrun, par Goyers ; — Marguerite de Navarre, par Huard ; — Clémence Isaure, par Lagye et Portaels ; — Palestrina, par Lagye, — Raphaël, par Charles Wauters, — Michel-Ange, par Alexandre Robert, — Le Dante, par L. Mathieu, — Le Tasse, par Alex. Thomas, — Paul Veronèse, par Van Severdonck, — Hemling, par Seghers, — Gretry, par Huard, — Rubens, par Wilhem Leroy, — Juste Lipse, par de Keyzer, — Rembrant, par Mme O'Connell, — Erasme, par Van Lerius, — La Tintorella, par Portaels, — Maria Schuerman, par Adolphe Dillens, — Ervin de Steinback, par Gérard, — Albert Durer, par Taymans, — Goethe, par Bellmans, — Beethoven, par de They, — Hogarth, par Billoin, — Shakspeare, par Adolphe Dillens, — Léonard de Vinci, par de Groux, — Gallilée, par Chauvin, — Van Dyck, par H. Dillens, — Pétrarque, par Alexandre Robert.

3° En quarante-six tableaux représentant le paysage, les scènes intérieures et le genre, mesurant 1 mètre 60 centimètres carrés, exécutés par MM. Lapito, David Blés, Dell'Acqua, Burnier, Courbet, Madou, Paul Lauters, Charette-Duval, Verboeckhoven fils, Van der Hecht, de Coene, Marinus, Daywaille, Adolphe Dillens, Francia, Félix Bovie, Deschampheleer, Jones, Robbe (Louis), Kreins, Meganck, Vangobbelschroy, Vitte, Demanet, Montpezat, Simonau, Van Schendel, Kuhnen, Ottevaere, Joseph Stevens, Leys, Verwée, Tavernier, Canneel, Roffiaen, Albert Raoux, Coumont, Payen, De Jonghe, Leclerq, Huyghens, M. et Mme de Sennezcourt, et Mesdames Calamatta, Geefs et Champein.

Art. 3. De son côté, le gouvernement s'engage à allouer à la société prémentionnée un subside total de trente mille francs, payable par annuités de cinq mille francs, dont la première écherra en 1852, et les autres suivront d'année en année.

Art. 4. La société s'engage pendant les six années à entretenir et à propager le goût des lettres et des arts par tous les moyens dont elle dispose, et notamment, par la continuation ou l'institution nouvelle de cours spéciaux sur des matières littéraires ou artistiques.

Art. 5. Les cours dont il est question à l'article précédent, seront accessibles au public, aussitôt que la disposition des locaux le permettra. En attendant, cent cartes d'admission à chacune des séances seront mises à la disposition du ministre de l'intérieur, qui les répartira de la manière qu'il jugera la plus convenable.

Art. 6. La présente convention ne sera valable que pour autant qu'elle aura été approuvée par arrêté royal, en ce qui concerne le gouvernement, et par l'assemblée générale des membres de la société du Cercle artistique et littéraire dûment convoqués à cet effet.

Ainsi fait et convenu, en double original, à Bruxelles, le vingt-cinq janvier 1800 cinquante-deux.

Le ministre de l'intérieur,
CH. ROGIER.

La commission administrative du Cercle artistique et littéraire,
Le président, QUETELET.

L'importance de cette convention ne ressort pas seulement de l'acquisition faite par le gouvernement d'une centaine de tableaux plus ou moins heureux et dont une très-grande partie n'est pas digne de figurer dans un musée quelconque, mais elle a de l'importance par les *obligations* qu'elle impose au Cercle artistique et littéraire. Suivant l'article *quatre* de cette convention la société s'est engagée formellement à propager pendant l'espace de six années le goût des sciences et des arts par tous les moyens dont elle dispose et notamment par la continuation ou la création de cours spéciaux sur des matières littéraires et artistiques.

On ne peut méconnaître l'utilité de cette mesure et savoir gré au gouvernement et au Cercle de l'avoir réciproquement comprise.

Les cours qui se professent là font déjà courir. Quand M. De Brouckere parle d'économie politique, M. Fétis de musique, M. Deschanel de littérature, les salons sont combles et l'on sent la nécessité d'élargir les bases d'une association aussi utile que carrément assise. On parle à ce propos de fondre le Cercle avec la *société de la Loyauté* et d'aller s'installer Grand'Place dans la *Maison du Roi*. Cette idée ne nous paraît heureuse sous aucun rapport. Nous doutons que la similitude du goût des habitués de *la Loyauté* puisse s'arranger des habitudes artistiques et littéraires du Cercle.

A propos de *célébrités*, les réfugiés français — les illustres bien entendu, — font *flores* dans nos salons. On s'arrache Victor Hugo, Quinet, Alexandre Dumas, et Émile

de Girardin. On veut voir de près la figure, toucher les mains des auteurs de *Notre-Dame de Paris*, *des Républiques italiennes* et de *Monté-Christo*, de ces hommes géants qui sont la personnification la plus puissante des idées littéraires de l'époque. Dumas se laisse assez voir; Hugo résiste; Girardin et Quinet se tiennent sur une prudente réserve, car ils n'aiment pas *poser en giraffe*. — comme le dit fort spirituellement l'un d'entre eux. — Malheureusement pour nos proscrits, le peuple Belge raffole des giraffes quand celles-ci ont eu le bon esprit d'emprunter le masque de quelques grands hommes.

Dumas, son nègre et sa petite habitation du Boulevard de Waterloo font les délices de maints salons. Le premier raconte sur les deux autres une foule d'anecdotes charmantes que la tournure brillante et enjouée de son esprit rend encore plus piquantes. L'histoire de son nègre est une odyssée des plus homériques. On rapporte aussi sur le maître, une foule de mots étincelants de verve et de laisser-aller. En voici un, entr'autres, que je vous donne pour ce qu'il m'a coûté.

Un de ses amis chez lequel il avait dîné, s'excusait auprès de lui du guet-apens et de l'ennui qu'il lui avait tendus en le faisant trouver en compagnie d'une foule de badauds qui n'avaient jamais vu un grand homme de face ni de profil, — que voulez-vous mon cher, disait l'amphytrion, ils sont très-bêtes; mais on a des obligations de société à remplir : on désirait vous voir, pardonnez-moi.

— Ce n'était pas gai, reprit Alexandre Dumas, et le fait est que si je n'eusse pas été là je me serais furieusement en.....nuyé.

Le mot fit fortune; il court aujourd'hui par les rues, où je l'ai ramassé. La liste serait un peu longue s'il fallait les dresser tous. M. Dumas est inépuisable de fécondité sur ce chapitre-là comme sur celui de ses romans. Brisons-là, et attendons patiemment la décade prochaine où nous vous parlerons des splendeurs du *Nouveau Monté-Cristo* du boulevard de Waterloo.

On parle beaucoup à Louvain d'une visite qu'y a faite le plus illustre de tous nos exilés, M. Victor Hugo. Après avoir été visiter les ateliers de Geerts et de Mathieu le directeur de l'académie, l'un de ces messieurs conduisit le grand poëte au palais de l'hôtel de ville, œuvre de Mathieu de Layens, où un échevin les attendait. On agita de nouveau la question des figurines à replacer dans les niches de ce magnifique monument, — figurines que l'auteur de Notre-Dame avait remarquées dans l'atelier de Geerts.—et on lui demanda son avis. L'opinion de l'*aigle de la Montagne* fut celle-ci : c'est que l'on devait placer les statues des personnages les plus modernes dans les parties supérieures de l'édifice ou sur les côtés donnant au milieu de petites rues étroites, afin de réserver pour la façade celles dont le costume s'harmonise le mieux avec le style du monument. Tout porte à croire que ce conseil aussi sage que rationnel sera parfaitement suivi. Ce fait seul éternisera le souvenir de M. Hugo à Louvain.

Une affaire plus grave a failli mettre toute la gent artistique en révolution. — Il s'agit d'un banquet offert par quelques artistes de Bruxelles à M. Gallait, à l'occasion de son récent exhaussement dans l'ordre du *mérite civil* de Prusse. C'eût été la seconde fois en quatre ans qu'un *banquet* aurait causé semblable perturbation. La révolution de 1848 n'a été due qu'à un morceau de veau que l'on avait empêché à la *réforme* de manger en famille. Ne pouvant pas manger son veau tranquillement, elle a démoli l'étable. Heureusement pour la Belgique, elle a été arrêtée sur la pente du banquet où l'on voulait l'entraîner! Il se trouve toujours des gens pour empêcher de faire le bien. — Je ne parle pas de la révolution qui aurait pu résulter de là, je parle de l'idée qui avait présidé à l'organisation du banquet.—M. Charles T'Schaggeny a pensé que c'était faire une injure à l'*Ordre* entier que d'offrir un banquet à la *rosette* prussienne sans inviter la *rosette* belge—car vous saurez qu'après la dernière exposition de Bruxelles M. Gallait a été nommé *officier* dans l'Ordre de Léopold. M. T'Schaggeny aurait voulu que l'on n'invitât que l'*officier* belge, sauf à fâcher le roi de Prusse,—ce qui eût été très-maladroit, peut-être même un *casus belli*, qui sait ? — La nomination de M. Gallait dans l'ordre du Mérite étant plus récente, c'est précisément celle-là que l'on a voulu fêter; mais M. Charles T'Schaggeny, qui est un *chevalier* de nouvelle souche, n'entend pas que l'on plaisante avec les insignes de l'ordre dont il est une des plus radieuses constellations. Voilà comment il se fait que l'*Étoile belge* est devenue la confidente intime de ses mécontentements. D'astre à astre, on se fait assez volontiers des confessions; malheureusement l'*Étoile* qui est bavarde comme une pie, a raconté la nouvelle à trois ou quatre mille commères qui l'ont éparpillée de tous les côtés.

Voici dans quels termes imposants M. le chevalier T'Schaggeny s'est exprimé sur cette grave question :

« *MM. les organisateurs du banquet à offrir à M. Gallait.*

« Messieurs,

« Nous vous remercions d'avoir songé à nous dans une occasion où il s'agit d'offrir un témoignage de sympathie à M. Gallait, auquel nous tenons autant comme amis que comme admirateurs de son talent.

« Nous nous permettrons cependant de vous faire observer qu'il doit y avoir méprise dans le but attribué à cette fête. Votre lettre parle seulement de la distinction qu'il vient de recevoir de S. M. le roi de Prusse, tandis que quelques jours auparavant une distinction lui a été donnée par notre Roi. Nous ne pourrions, comme Belges, nous associer à une telle manifestation sans manquer à notre Souverain, ce qui n'est, nous en sommes bien persuadés, Messieurs, l'intention d'aucun de vous.

« Nous pensons donc qu'il suffira de vous signaler cette lacune pour qu'elle soit comblée et nous assisterons *alors* du plus grand cœur à ce repas qui sera pour nous une réunion de famille.

« Nous vous prions, etc.

« C. T'SCHAGGENY. »

La réponse à cette gaucherie ne s'est pas fait attendre. MM. Eugène Verboeckhoven A. De la Tour et de Marneffe ont adressé une lettre collective et rectificative au rédacteur de l'*Étoile Belge*. Elle est ainsi conçue :

« *Au Rédacteur*.

« Bruxelles, ce 29 février 1852.

« Monsieur,

« Voici déjà plusieurs fois que les journaux entretiennent le public d'une chose qui devait se passer dans l'intimité, nous voulons parler du diner a offrir à M. Gallait; quel genre de réclame inventera-t-on encore?.....

« Voici tout simplement le fait :

« Quand S. M. le Roi éleva dernièrement M. Gallait à la dignité

d'officier de son ordre, *M. Gallait était à Bruxelles*, ses amis eurent par conséquent l'occasion de lui exprimer tout le plaisir qu'ils en ressentaient et ils l'ont fait avec empressement, où et comme ils l'entendaient.

« M. Gallait *était à Paris* quand on apprit ici la distinction dont venait de l'honorer le Roi de Prusse, et cette fois, à cause de l'absence de M. Gallait, ses amis se concertèrent pour le féliciter à son retour : et voilà ce qu'on appelle *manquer à son souverain!*...

« Heureusement les organisateurs du banquet, puisqu'on les intitule ainsi, sont par leur caractère irréprochable et leur civisme éprouvé au dessus de toutes suppositions malveillantes.

« Agréez, Monsieur, nos salutations empressées.

« Eugène Verboeckhoven, E. De Latour
« F. De Marneffe. »

Le fait est que les arguments et les insinuations de M. T'Schaggeny sont ridicules et malveillantes. Il n'y a eu aucune méprise dans le but, attendu, d'abord, que l'ovation faite à M. Gallait avait un caractère parfaitement intime, ensuite, parce quelle portait sur un fait *récent* et non pas sur un fait vieux de trois mois. Une nomination dans un ordre quelconque peut bien ne pas donner lieu à une ovation, même partielle ; mais deux nominations successives grandissent naturellement davantage celui qui en est l'objet et peuvent bien déterminer l'enthousiasme de quelques amis et admirateurs du talent du peintre sans pour cela manquer aux convenances ni de respect à la Couronne. L'insulte, — si insulte il y a — eût bien plutôt été pour M. Gallait que pour n'importe qui et ce n'est évidemment pas là l'intention de ceux qui le fêtaient.

Nous le répétons, ces insinuations sont perfides, elles sèment des divisions, des haines et ne servent qu'à faire passer pour des niais ceux qui s'en sont fait les propagateurs. M. Charles T'Schaggeny a cédé là à de mauvaises inspirations. Nous le regrettons vivement pour lui et surtout pour son avenir.

ÉTUDE PHRÉNOLOGIQUE

SUR LES PRINCIPAUX LITTÉRATEURS FRANÇAIS.

Le mouvement de la science, qui la renouvelle sans cesse, imprimera sans doute à la découverte de Gall de nombreuses modifications; peut-être même la transformera-t-il tout entière; mais, quoiqu'il arrive, son principe restera. Ceux qui soutiennent que l'intelligence n'a aucune marque visible dans la conformation de la tête, manquent à coup sûr du sens observateur. Dieu n'a pas jeté dans le même moule le cerveau de l'homme de génie et celui de l'idiot. Pour peu qu'on regarde autour de soi, on est frappé de la différence des crânes humains, aussi dissemblables entre eux que le sont les feuilles des bois. Or, la nature, économe de ses peines, quoique si riche en créations innombrables, ne produit guère de formes spéciales sans y attacher une fonction particulière. Elle emploie bien à la construction de la tête, chez tous les individus, les mêmes matériaux; mais sa féconde main les arrange selon des variétés inépuisables. C'est dans cette perpétuelle métamorphose que réside le secret des divers degrés de l'intelligence, chez l'homme et les animaux. Que le cerveau soit un organe unique, comme la science incline de nos jours à le penser, ou une réunion d'organe composés entre eux, comme le croyait Gall, la localisation inventée par lui, vraie ou fausse, n'en aura pas moins rendu quelques services à la science de l'homme, en contribuant à déterminer les formes de la tête qui sont en rapport avec certaines dispositions de l'esprit.

Le docteur Gall faisait remarquer sur la tête de l'Apollon du Belvédère, regardé de son temps comme le type de la beauté antique, que le front était trop bas et trop étroit pour loger une âme divine. L'artiste, ajoutait-il, aurait dû donner au dieu de la poésie une capacité cérébrale où l'intelligence fût au moins possible. Il pensait de même de la Vénus de Médicis. Aucune femme, si elle est sage, n'enviera cette figure charmante, terminée par une petite tête incompatible avec les dons sévères de l'esprit. Tout ce qu'il y a à dire, c'est que ces formes de tête sont en rapport avec l'idéal sensuel et borné que les payens se faisaient de la beauté, même chez les dieux. Tous les poëtes anciens parlent de la petitesse du front comme une perfection singulière chez leurs femmes. Winckelmann, qui voulait appliquer les principes de l'antiquité à l'art moderne, reprochait aux peintres et aux statuaires de son temps, de donner trop de front à leurs figures. Or, ces artistes ne faisaient que suivre en cela la nature qu'ils avaient sous les yeux. Le front parait s'être élevé avec le spiritualisme chrétien. Gall avait coutume de comparer cette tête d'Apollon grec aux images de la beauté nouvelle, et notamment à la tête de Jésus-Christ, dont la tradition semble avoir conservé le caractère. Il faisait voir sur les portraits du Sauveur des hommes, l'élévation prodigieuse des régions affectées à la justice, au sentiment religieux et à la croyance d'un monde surnaturel. Le front de Jésus-Christ, tel que nous le retrouvons sur les anciennes peintures et tel que la tradition nous l'a conservé, d'âge en âge, depuis saint Luc, est d'une forme ogivale qui convient admirablement au type de beauté évangélique. Ce modèle, inconnu de l'antiquité, passa peu à peu dans l'art. Le docteur Gall aurait pu dire que l'idéal et la nature avaient changé depuis tantôt deux mille ans; le Christ a imprimé la forme de sa tête à l'humanité. L'ampleur et l'élévation du contour du crâne, loin de sembler maintenant une difformité, sont devenues chez l'homme et même chez la femme le signe visible de l'intelligence, sans laquelle il n'existera jamais de beauté parfaite.

La tête de tous les hommes remarquables, à notre connaissance, est jetée sur de grandes proportions. Dans tous les portraits de MM. Villemain, Arago, David (d'Angers), Quinet, Michelet, Thiers, Cousin, de Rémusat, où la ressemblance a été conservée, le crâne présente un volume considérable. Quelques artistes, entraînés à voir par les idées de Gall, ont, il est vrai, exagéré dans ces derniers temps les formes raisonnables et possibles de la nature. Le front qu'on a donné à M. Victor Hugo, non-seulement sur ses charges, mais même sur ses portraits sérieux, ne serait pas devant la science le front d'un grand homme, mais celui d'un hydrocéphale. Un cerveau enflé à ce point ne contiendrait pas de génie, mais de l'eau. Le poëte, Dieu merci ! n'a pas la tête construite sur ces dimensions extravagantes et maladives. Son front, d'un beau style, bien ouvert, haut, sans excès, décrit une légère inclinaison en arrière, qui est surtout visible de profil. En science, le front n'est d'ailleurs pas cette partie découverte de cheveux qui surmonte la figure; de beaux développements des lobes antérieurs du cerveau s'étendent quelquefois sous la végétation qui les couvre. Qui ne devine chez M. Léon Gozlan de vastes contours dissimulés par l'épaisse forêt de cheveux noirs qui ombragent toute sa figure? Souvent le siége de la pensée se plait à se couvrir ainsi d'un voile : le talent aurait-il donc sa pudeur comme la beauté? Le docteur Gall voulait voir une intention morale dans le soin que prend la nature de découvrir avec les années les parties nobles et elevées du crâne, tandis que chez les vieillards elle maintient toujours le derrière et la base de la tête, siéges des penchants animaux, cachés sous un reste de cheveux blancs. La tête de l'homme ne se dépouille avec le temps que pour mieux révéler aux yeux les plus sévères et intellectuels, ce qui la constitue à l'image de Dieu. On voit luire un reflet de cette majesté sénile sur la voûte immense du crâne chauve de Béranger.

Le front de Paganini présentait, dit-on, un tel développement à l'endroit où le docteur allemand avait placé le siége de la musique, que les enfants eux-mêmes en étaient étonnés et lui demandaient naïvement s'il ne s'était pas fait en tombant cette bosse-là. MM. Eugène Delacroix et Deschamps ont l'organe du coloris très-accusé; M. Ingres prononce, au contraire, celui de la configuration, qui produit, comme on sait, les grands dessinateurs. Le docteur Gall avait rencontré, de son vivant, le sens de l'espace fortement indiqué sur la tête de Meyer, auteur du roman de Diana Sore. Tantôt cet homme allait d'une maison de campagne à l'autre, tantôt il s'attachait à quelque homme riche pour faire des voyages de longs cours. La vie sédentaire et fixe lui était insupportable. Dans ses accès d'humeur vagabonde, il lui arrivait quelquefois de partir soudainement, poussé qu'il était dans l'espace par le démon de la nature. Il rapportait, à son retour, un souvenir extraordinaire des lieux qu'il avait vus. Ce Meyer revit dans notre charmant voyageur, Gérard de Nerval. Le talent de quelques jeunes écrivains s'explique très-bien par la forme de la tête. M. Théophile Gautier est remarquablement organisé pour recevoir et pour traduire les impressions du monde extérieur. La faiblesse du sexe auquel cette disposition s'adresse pour se mettre en rapport avec les objets, contribue à en modifier le caractère. L'organe de la mémoire, des lieux et des choses, en grande puissance, coïncide chez lui avec une vue faible et troublée. Il en résulte que les objets sensibles prennent au fond de son cerveau certaines formes exagérées et fantastiques, dont l'effet passe ensuite dans le style. Le siége du coloris, très-indiqué sur l'arc du sourcil, achève de donner à sa manière une tournure originale qui tient autant du peintre que de l'écrivain, et comme l'organe de la configuration

est fort, il tient autant du statuaire que du peintre. La mémoire, ou, pour mieux dire, le don des mots, a déterminé, par un développement considérable, sa vocation du côté de la littérature. Quand le front est amené en avant, il y a, selon Gall, prédominance des facultés réflecives. Cette conformation est frappante chez M. de Lamennais, ce petit grand homme tout en tête. La masse du front, roide et escarpée comme un mur, laisse entrevoir de puissantes facultés philosophiques, les grâces sévères d'une imagination toujours soumise au jugement. La tête serrée aux coins, indique l'absence des sentiments égoïstes, en même temps que la prodigieuse élévation du sommet annonce un caractère inflexible, une probité ombrageuse et une austère croyance des choses à venir. Le peu d'élévation et de volume de ce corps frêle, de ce roseau pensant que le vent de la maladie abaisse et relève tour à tour, ajoute encore à la force d'exercice du cerveau, qui se trouve porté dans un seul élan vers le travail continuel de l'esprit. Ceux qui connaissent M. de Lamennais ne sauraient trop s'étonner de cette infatigable activité de tête qui lui permet de suivre sans relâche le fil de ses pensées à travers les sentiers les plus âpres et les plus divers. Une sensibilité nerveuse extrême, qui va dans certains cas jusqu'à l'irritabilité, accentue toutes les nuances de ce caractère puissant, et donne à son style une empreinte si onctueuse et si amère. Quelqu'un s'étonnait un jour de voir de telles pages attendrissantes et poétiques sortir de la tête de ce petit homme sec. Nous lui répondîmes de considérer la vigne, dont le bois frêle, aride et nu, donne le plus beau et le plus succulent des fruits. La littérature paraît aujourd'hui divisée entre deux écoles rivales et intolérantes, dont l'une représente surtout le spiritualisme, et l'autre le matérialisme dans le style. On peut préjuger, par la seule organisation de M. de Lamennais, la place qu'il tient dans cette lutte. L'auteur de l'*Essai sur l'indifférence* voit la nature en lui-même : il la voit dans cette création intérieure que la pensée de l'homme réalise; vaste et idéale comme elle, comme elle flottante entre l'âme et Dieu. Les impressions du milieu extérieur se gravent lentement et tardivement dans le cerveau de M. de Lamennais, presque sans le secours des sens et par le mouvement même de ses idées. En 1833, M. de Lamennais, était passé devant l'Italie comme devant un songe; il n'avait vu dans cette contrée du soleil, de monuments et de splendeurs profanes, qu'une grande question religieuse. Dix ans plus tard, étant en prison, il repassait dans ces lieux enchantés avec ravissement : « Je commence à voir l'Italie, disait-il à ses amis; c'est un pays admirable! » Il est à remarquer, d'ailleurs, que M. de Lamennais a de mauvais yeux, sa faible vue ne soulève qu'à la longue et par un sens interne le voile abaissé entre lui et le monde extérieur. L'absence de tous les instincts charnels sur le cerveau amené en avant, achève d'expliquer cette austère chasteté de style qui emprunte toujours ses images à la nature morale. Nous ne reparlerons pas du sentiment religieux que Gall avait constaté et dont le siége domine toute cette forte tête, comme ces églises dont le clocher ardu couronne les anciennes villes du moyen-âge.

De l'organisation de M. de Lamennais, il est curieux de rapprocher celle de M. Victor Hugo. Ces deux hommes ne se touchent guère que par des contrastes. Nous retrouvons précisément dans leur nature différente le caractère particulier de leur génie. La tête de M. Victor Hugo, à part la puissance lyrique, dont Gall n'aurait jamais manqué de trouver l'empreinte dans l'élévation de l'organe des idées poétiques, et qui existe, en effet, à un degré supérieur, chez l'auteur des *Rayons* et des *Ombres*, indique surtout la prédominance des organes qui toujours, selon Gall, s'emparent du monde visible.

Quoique le haut du front ne manque certes ni de grandeur, ni d'idéal, ni de rêverie, on sent que la grande puissance est la base. Selon le maître de la phrénologie, l'auteur de *Notre-Dame de Paris* devrait à l'avancement de l'arcade sourcilière, modelée chez lui par les organes de la configuration, de la mémoire des lieux et du coloris, cette incroyable et souveraine faculté de description que nul ne lui conteste. Cette force intérieure du cerveau est secondée encore par une vue extraordinaire. M. Victor Hugo, encore enfant, allait se promener sur les buttes Montmartre; du haut de ces entassements naturels, il suivait avec ses yeux, mieux qu'avec un télescope, les détails les plus éloignés de la grande ville étendue à ses pieds. A cette rare intensité de lumière visuelle se rapporte, sans aucun doute, l'art, quelquefois minutieux, avec lequel il décrit d'une manière vive et frappante les objets extérieurs, sans faire grâce des moindres détails. Un tel regard illimité, joint à la faculté primitive du cerveau très-fort pour saisir les tableaux de la nature, explique surtout le style éclatant, sculptural et pittoresque de l'auteur des *Orientales*. Cette faculté dominante a imprimé son caractère à toutes les autres dans l'ode, dans le roman et sur la scène, M. Victor Hugo est toujours demeuré le poète de la forme par excellence. Dans ses drames et ses livres, M. Victor Hugo fait, en outre, sur une grande échelle, un usage très-fréquent d'un procédé de style que les anciennes rhétoriques nomment accumulation. Il enrôle au service de ses intentions une masse d'idées et de mots : anciens, nouveaux, nobles, vulgaires, graves, comiques; il les prend tous, il les concentre tous sur un point culminant de son œuvre; ceci fait, il s'avance en belliqueux contre le spectateur dérouté; après une première attaque, il en tente une seconde, puis une troisième, et revient encore à la charge avec toutes ses forces, comme dans la fameuse scène de *Lucrèce Borgia*, jusqu'à ce que le spectateur, écrasé, soumis et irrité à la fois, se rende malgré lui aux applaudissements. (*) C'est dans la fermeté, dont le siége est très-prononcé sur la tête de M. Victor Hugo, que Gall aurait placé cette puissance morale qui rassemble, à un moment donné, ses satellites, et convoque pour ainsi dire, dans le cerveau de l'homme, le congrès de toutes ses facultés.

Les créations de l'homme sont comme celles de Dieu, à son image. C'est une loi reconnue par Gall lui-même, qu'on peut refaire, dans plus d'un cas, la tête d'un poète sur le caractère des êtres imaginaires dont il a inventé le type. Un grand artiste de nos amis n'avait jamais vu M. de Châteaubriand, lorsque, après une lecture de *René*, il dessina lui-même, d'inspiration, les principaux contours de la tête de cet écrivain célèbre. La faculté de l'idéal, combiné avec le dogme chrétien en souffrance, a produit, chez le père de l'école moderne, ce vague de passion, ce sentiment mélancolique, inquiet, sans but, qu'on peut appeler le mal de l'avenir et de l'infini. Notre artiste eut occasion de comparer plus tard la tête qu'il avait pressentie avec celle qui était l'ouvrage de la nature, il la trouva d'accord sur tous les points essentiels. Un argument en faveur de la phrénologie, c'est que le front des hommes supérieurs qui ont entre eux des rapports d'intelligence, est jeté à peu près sur le même modèle, la tête de M. de Lamartine offre des traits de parenté avec celle de M. de Châteaubriand. C'est la même noblesse dans les lignes du front, la même élévation, la même poésie. Il y a des frères selon le sang et des frères selon l'intelligence : l'auteur du *Génie du Christianisme* et celui de *Jocelyn* se tiennent par les liens d'une organisation vaguement semblable : ce sont les deux frères de lait d'une même muse. Il faudrait d'ailleurs bien se garder de juger la tête de M. de Châteaubriand, parce qu'elle est dans sa vieillesse. Le temps, qui détruit tout, déprime et détériore, avec l'âge, la forme la plus solide du crâne. De toutes les ruines, la tête de l'homme est la plus précoce et la plus méconnaissable. La masse du cerveau s'affaisse

(*) Nous croyons que l'auteur de cette étude, tout en ayant parfaitement défini la configuration phrénologique de la tête de M. Victor Hugo, s'est cependant mépris. On se trompe généralement, sur les procédés de style employés par l'auteur de *Notre-Dame-de-Paris*. M. Hugo ne se sert pas des mots *anciens, nouveaux, nobles, vulgaires, graves, comiques*, et ne se rue pas ainsi sur le public tout bardé d'épithètes extraordinaires, bizarres, extravagantes, ainsi qu'on l'a dit quelquefois; ses moyens d'action sont tout autres. Mais écoutons le parler lui-même. La conversation que nous allons rapporter a été tenue il y a quelques jours en présence de l'auteur de cette note. On faisait remarquer à M. Hugo certaines épithètes charmantes employées par les vieux chroniqueurs français, tels que Villehardoin, Froissart, etc., et on disait qu'il était heureux pour les poètes de pouvoir retrouver quelques unes de ces vieilles images qui n'ont pas d'analogues dans la langue moderne. Le poète reprit aussitôt :

« Quant à moi, messieurs, je ne partage pas cette opinion : on ne doit pas se servir de ces mots, quelque beaux qu'ils soient, parcequ'ils ne sont plus compris. Le grand mérite des écrivains de style est de mettre leur idée à la portée des masses. Mes procédés sont tout autres. Chaque fois que des mots vieillis se présentent à ma pensée, je les rejette immédiatement. On m'a accusé de m'être servi de beaucoup de mots anciens et surtout d'avoir créé beaucoup de mots nouveaux. C'est une erreur : je n'en ai jamais créé qu'un et le voici : C'est le mot *fulgurent*. Il m'est venu à l'esprit en lisant en italien un passage de Manzoni. Le mot est latin et cependant on ne l'avait pas trouvé. Ce que j'ai fait souvent, par exemple, c'est d'avoir employé dans un sens nouveau, inusité, saisissant, beaucoup de mots du langage ordinaire; c'est de les avoir, en les accouplant, mis dans un moule neuf qui peignait chaudement, nettement, carrément mes idées. Ainsi, pour n'en citer qu'un, le mot *artère* dont je me suis servi dans *Notre-Dame-de-Paris*, pour peindre la puissance de circulation des deux rues Saint-Denis et Saint-Martin, est passé dans le langage officiel des ponts et chaussées et il est devenu tellement commun que je regrette presque de m'en être servi. En parlant des canaux, des chemins de fer il n'est pas un ingénieur qui ne dise dans son rapport : « *Ces grandes artères*, etc. » quoi, en effet, de plus ordinaire et de plus saisissant que ce mot artère? En médecine c'est la circulation qui porte le sang du cœur vers les extrémités; au figuré, c'est le mouvement, c'est la vie.

« Donc, pour me résumer, je dis, que l'écrivain de style doit chercher à s'emparer des masses, à les frapper par les moyens les plus ordinaires, c'est-à-dire en se servant des mots les plus usuels; seulement, c'est à l'écrivain, au poète à leur donner de la puissance, de l'éclat, de l'énergie en les jetant dans le moule de son imagination pour les en faire jaillir tout ruisselants de lumière, étincelants de verve, de vérité, de poésie! Le mot le plus usé qui peint le mieux est celui qui saisit le plus et qui par conséquent touche le plus directement et le plus vivement. »

On le voit, le travail du style de M. Hugo est loin d'être ce qu'on le suppose. Il est, en effet, bien plus difficile de paraître neuf et original en employant d'une certaine façon des mots vulgaires, que d'arriver à se faire remarquer en exhumant du vieux vocabulaire des langues mortes, des mots qui ne sont plus compris que par les savants, les philologues ou les Etymologistes. La vérité est dans l'art, et l'art est dans la manière plus ou moins puissante d'interpréter la nature que tout le monde voit, que tout le monde comprend.

(*Note de la rédaction.*)

en vieillissant, se racornit, s'altère, en un mot, avec le crâne, que Gall définit une empreinte du cerveau. « A mon âge, écrivait M. de Châteaubriand, ayant la conscience de cette caducité des organes, la tête de l'homme ne conserve plus assez de vie pour qu'on puisse la confier à la toile. » M. de Lamartine est, au contraire, dans toute la verdeur de son été littéraire ; il doit à son heureuse organisation de réunir ces deux titres, regardés jusqu'ici comme solitaires : grand poète, grand orateur. Ce qui domine comme caractère singulier dans le front de M. de Lamartine, c'est la ligne infinie de l'idéal unie à une personnalité flottante. Cette tête fait pour cela même le désespoir des sculpteurs, qui échouent presque tous à la faire passer dans le marbre. Un autre front de vrai poète, conçu par Dieu à peu près sur le même modèle, avec un développement très-fort des plans horizontaux, d'où dérive la fantaisie, c'est celui de M. Alfred de Musset. On peut encore rapprocher de cette famille poétique, M. Jules Sandeau, ce délicat penseur, cet écrivain charmant. Les lignes de son crâne, découvert de si bonne heure par le hâle des travaux littéraires, sont aussi pures que les lignes de son style. Je n'ai jamais vu, jusqu'ici, le vrai talent séparé d'une tête intelligente et bien construite : M. Arsène Houssaye porte le caractère de sa poésie sur son front, d'une coupe aussi rêveuse qu'élégante et fine. On trouve un curieux exemple d'analogie entre l'organisation d'un homme et le caractère de ses ouvrages, sur le crâne de Jean de Lafontaine, conservé dans l'ancien cabinet de Gall, le grand fabuliste unit à des facultés intellectuelles et poétiques très-fortes, une masse d'instincts animaux qui expliquent la nature des acteurs qu'il mit en scène dans ses compositions. Les mêmes plans, modifiés par d'autres organes, se rencontrent sur la tête de l'auteur des *Iambes*, dont la brutalité lyrique excelle surtout dans les hyperboles du genre de *la curée*. Cette conformation n'est pas moins sensible sur la tête du sculpteur Barye, qu'il présente avec la tête des animaux dont il reproduit si admirablement le caractère, quelques traits de ressemblance indubitable. Le docteur Gall ajoutait que tous ces artistes transforment les penchants des êtres inférieurs et les élèvent jusqu'à l'intelligence au moyen des facultés qui leur ont été données en plus : il y a de l'animal chez l'homme, mais il n'y a pas de l'homme chez les animaux.

LES DEUX JEUNES MENUISIERS,

BALLADE ALLEMANDE.

What is 't you do?
A deed without a name.
SHCEKSPEARE, *Macketk.*

— O mon Dieu ! quel horrible ouvrage !
Je sens défaillir mon courage
Et des pleurs couler sur ma main.
Car ces planches qu'ici je touche
Feront l'étroite et sombre couche
Où doit dormir un mort demain.

— N'as-tu pas honte, cœur de femme?
Pour un menuisier, sur mon âme!
Pleurer c'est presque déroger.
Car la tombe ouvre à tous sa porte.
Et puis, d'ailleurs, que nous importe
Ce mort, enfant de l'étranger?

— Ne parle pas ainsi, mon frère.
Devant cette œuvre funéraire
Si tu me vois les yeux défaits,
C'est, mon ami, que cette bière,
Tu le sais bien, est la première,
Oui, la première que je fais.

— Bah ! la première ou la dernière.
En tout on se creuse une ornière.
Fais-moi raison ; chantons gaîment :
» Vive Dieu ! que feraient les hommes
» Sans menuisiers ? Et nous le sommes,
» Gens qui rabotent vaillamment ! »

Voici comment on fait, mon brave.
On prend d'un air tranquille et grave,
La mesure du trépassé.
Ensuite on marque chaque planche
Avec la craie (ou rouge ou blanche)
D'une croix ou d'un A. B. C.

Sur chaque planche ainsi marquée
On pose alors la scie arquée,
La scie aux mille dents qui mord
Et qui dans le bois grince et chante
Sa ritournelle si touchante
Qu'elle ferait sourire un mort.

Ces planches, frère, on les assemble
A leur place, on les cloue ensemble
Trois font le bac, deux font le toit.
A chaque bout une planchette,
Et voilà qu'enfin la couchette
On peut te la toucher du doigt.

Mais, pour que l'œuvre soit parfaite,
On met dans la bière ainsi faite
Un bon oreiller de copeaux ;
Car, — les vrais menuisiers le prouvent, —
Point d'oreiller où les morts trouvent
Dans leur nuit un meilleur repos.

Puis, à la maison mortuaire,
Où, vêtu de son blanc suaire,
Le défunt attend gravement,
Dans sa chambrette, — vieux ou jeune,
Mais pour toujours réduit au jeûne, —
On le couche tout doucement.

Pour en finir, d'une main ferme
On prend le couvercle, on le ferme.
Dix vis ou dix clous font le tour.
Ainsi-soit-il. La bière est close.
Voilà, mon cher, toute la chose.
C'est aussi simple que bonjour.

— Oh ! c'est bien ; je ferai, mon frère,
Je ferai l'œuvre funéraire ;
Mais j'ai l'esprit tout soucieux.
Avec la craie (ou rouge ou blanche)
Je m'en vais marquer chaque planche ;
Mais je vois du noir dans mes yeux,

Ma main, au travail endormie,
Prendra le rabot et la scie ;
Mais je sens mon cœur éclater.
Ces planches qu'il faut que j'assemble
Je les clouërai, mon frère, ensemble :
Mais j'entends mon cœur sangloter.

O mon Dieu ! quel horrible ouvrage !
Je sens défaillir mon courage
Et des pleurs couler sur ma main.
Car ces planches qu'ici je touche
Feront l'étroite et sombre couche
Où doit dormir un mort demain !

A. VAN HASSELT.

VOYAGES.

SCÈNES DE LA VIE APOSTOLIQUE (*).

I

PINANG. — LES NICOBARS. — LA COCHINCHINE.

(*Suite.*)

A six mille lieues de notre pays, les véritables représentants de la France ne sont pas nos agents officiels, lesquels, pour la plupart, supportent impatiemment l'opulent exil qu'ils ont sollicité ; ce sont ces pauvres missionnaires, fils de la petite bourgeoisie, qu'un dévoûment évangélique entraîne loin de leur famille. Nos grands fonction-

naires, obsédés par l'unique pensée de se rapprocher de la mère-patrie, croient que le chemin le plus court pour y arriver est de se jeter dans les sentiers épineux de la politique ; l'oreille au guet, le nez au vent, ils flairent les intrigues les plus subtiles dans l'espoir de jouer un rôle sur la scène où la volonté ministérielle les a appelés, et ne se préoccupent guère des modestes et utiles attributions de leur charge consulaire. Ainsi, tandis que nos agents, insoucieux des intérêts de notre commerce, insensibles aux malheurs qui frappent nos pauvres compatriotes perdus dans ces régions, sont pour nos nationaux l'image inefficace d'un pouvoir protecteur, quelques prêtres sans caractère officiel sont en réalité la Providence qui leur vient en aide. Les maisons fondées par ces hommes fervents dans les pays qu'ils ont adoptés comme centre d'action, servent de refuge à bien des infortunes ; l'influence qu'ils ont acquise est un appui protecteur pour les humbles et les faibles, et leur présence est toujours un gage de sécurité pour nos compatriotes. Lorsqu'on songe qu'en certains pays, les travaux obscurs de quelques missonnaires entretiennent seuls le souvenir de notre nom, on se prend à désirer, dans l'intérêt de notre considération et de notre influence, que le gouvernement ose protéger quelques-unes de ces maisons évangéliques, dût-il supprimer quelques consulats. Le vœu que je viens d'exprimer servait de texte aux réflexions que je faisais, en me rendant un soir chez monseigneur B....., fondateur de la maison apostolique de Pinang.

Pour me rendre chez notre honorable compatriote, je traversai les différents quartiers de la ville. Il était plus de neuf heures, et les rues, habitées par les Chinois, étaient aussi animées qu'en plein jour; les magasins de quincailleries et de mercerie, dont ces hommes industrieux ont presque exclusivement accaparé le commerce, étaient seuls fermés ; les ateliers fonctionnaient à la lueur d'une lampe en verre dans laquelle brûlait une mèche imbibée d'huile de coco. Les menuisiers et les forgerons, nus jusqu'à la ceinture, leur longue queue roulée autour de leur tête, faisaient retentir l'enclume et crier la scie, tandis que les cordonniers et les tailleurs, recouverts de leur sham bleu, penchés sur leur ouvrage, travaillaient silencieusement.

Le quartier malais n'avait rien de cette animation industrielle ; les maisons qui, montées sur des pieux, cachées sous des arbres, ressemblent à des nids, ne laissaient échapper que quelques bruits incertains. Ces massifs d'arbres qui abritaient les habitations avaient une apparence mystérieuse, pleine de charme ; la pâle clarté de la lune prêtait un éclat métallique à la surface lisse des feuilles des cocotiers ; les timides rayons qui glissaient le long des stipes les faisaient ressembler à de sveltes colonnes hérissées de filigranes d'argent ; par intervalle, il sortait de ces asiles parfumés quelque chant bizarre dont la naïveté étrange me captivait.

La maison de monseigneur B.... est bâtie dans un vaste jardin, au centre d'un riche bosquet de muscadiers plantés en quinconce. Lorsque j'entrai sous ces ombrages odorants, je me sentis pénétré par les arômes subtils qui s'en échappent ; ces parfums toniques agirent sur moi à la manière de certaines substances excitantes ; ils exaltèrent les facultés de mon être sans en entraver l'exercice. La blanche lumière qui descendait du firmament éclairait les têtes sphériques de ces arbres précieux ; leur feuillage sombre absorbait cette faible clarté et ne laissait filtrer aucun de ses rayons à travers le disque de leurs feuilles dures et luisantes. L'habitation de monseigneur occupe le centre de cet enclos ; c'est une élégante maison qu'on dirait taillée dans une carrière d'albâtre ; elle n'a, comme la plupart des maisons de Pinang, qu'un rez-de-chaussée et un premier étage. La partie inférieure, comme un piédestal continu, porte sur sa base solide une blanche colonnade qui soutient la varende dont le premier étage est entouré.

Pendant cette nuit transparente, cette demeure, enveloppée d'une atmosphère odorante, perdue dans ce sombre labyrinthe, ressemblait à ces palais enchantés que créait jadis la capricieuse baguette d'une fée. C'est que, sous ces climats favorisés, la moindre masure a un air souriant et une mise coquette ; la pierre ne noircit pas au contact d'une humidité brumeuse ; le temps lui-même ne laisse pas sur les murs lézardés de noires empruntes, traces indélébiles de son passage. Et cependant, sous ce ciel limpide qui respecte les monuments, qui donne à la végétation de ces contrées l'éternelle jeunesse et l'éternelle beauté, l'homme vieillit comme partout ailleurs !

Monseigneur B....... occupait une vaste salle du premier étage, dont les murs blancs étaient dépourvus d'ornements ; des chaises, des fauteuils, des divans en rotin entouraient une table placée au centre de ce salon. Je ne pus m'empêcher de jeter un coup-d'œil sur ce dernier meuble, chef-d'œuvre de patience et de goût ; sa surface était couverte d'une marquetterie délicate pour l'exécution de laquelle un ouvrier chinois avait employé tous les bois précieux que produit la terre malaise. Lorsque j'entrai chez lui, monseigneur était couché dans le fond de l'appartement sur un meuble en bambou ; ses traits étaient altérés par la souffrance ; cette forte individualité que j'avais vue, il y avait à peine quelques jours, bondir et tonner en chaire, était vaincue par la douleur. On voyait que lui aussi, le vaillant chef de l'église militante, avait vieilli physiquement ! De profondes rides couraient sur son front et creusaient ses tempes, mais son âme était toujours jeune, elle soutenait de sa chaleur immortelle ce corps robuste que le travail et les ans avaient affaibli.

Dès que monseigneur m'aperçut, il me tendit la main et m'attira sur le siège le plus rapproché de son lit de repos.

— Eh bien, mon ami, me dit monseigneur, faites-vous de bonnes récoltes à Pinang? Vos boîtes, votre herbier s'enrichissent-ils de nombreux échantillons ?

— Les récoltes que je fais depuis quelques jours, répondis-je, sont à l'abri des mites et de l'humidité de la mer. Je recueille de bons souvenirs, monseigneur, en vivant dans l'intimité de vos coopérateurs qui sont aussi vos enfants.

— Et vous commencez à comprendre peut-être que cette volée d'oiseaux noirs, qui partent de France à certaines époques, ne sont pas complétement inutiles aux populations au milieu desquelles ils vont s'abattre ?

— J'avoue, repris-je sans hésiter, que j'abjure tous les jours quelques-uns de mes préjugés contre les ordres religieux.

— L'œuvre des missionnaires apostoliques ne constitue pas un ordre, répartit vivement monseigneur B..., nous ne sommes ni des dominicains, ni des lazaristes, ni des jésuites, mais une simple congrégation religieuse. Nous ne faisons aucune espèce de vœu, nous ne pratiquons pas l'obéissance passive ; et nous pouvons au besoin récuser l'autorité de nos chefs. Nous sommes des volontaires de la Croix et nous conservons notre indépendance sous le saint étendard.

— Prenez garde, monseigneur, votre programme ressemble trop à la meilleure des républiques... Je ne connais pas d'organisation sociale dans laquelle on ait un aussi grand respect de la liberté humaine.

— Oui, docteur, nous faisons une large part à la liberté individuelle... L'autorité, dans notre congrégation, est restreinte au droit de conseiller et de diriger ; elle ne peut s'arroger celui de commander d'une manière absolue. Nos coopérateurs sont égaux entre eux ; ce sont des frères qui s'aiment, ce ne sont pas des rivaux qui se surveillent et s'espionnent.

— Je ne me doutais guère qu'il existât au centre de Paris une organisation aussi démocratique, dont les ramifications s'irradient à l'infini sur la surface de la terre.

— Il est bien d'autres choses nous concernant que vous ignoriez sans doute, me dit ironiquement monseigneur ; et, dans vos prévi-

sions, quel rôle assigniez-vous à ces pauvres prêtres qui s'expatrient chaque année pour aller, sinon au martyre, — le martyre est rare par ce temps-ci, même chez les barbares, — du moins au devant de toutes les privations et de toutes les souffrances?

— Je ne pouvais penser que, dans ces contrées sur lesquelles la puissante Angleterre étend sa domination, l'action civilisatrice de quelques hommes sans appui, sans pouvoir, pût être plus grande que celle de la race conquérante. Je suis fier, monseigneur, en voyant que ce sont des compatriotes, presque des frères, qui réalisent ces miracles. Je suis heureux en songeant que quelques Français ont ici plus d'adhérents, plus d'amis fervents et dévoués, plus d'influence que les représentants de la puissance britannique. Les Anglais ont des écoles, un collége, des ministres largement rétribués; mais leur collége, leurs écoles et leurs temples sont déserts, et, s'ils ont des sujets à Pinang, ils n'ont ni coreligionnaires ni disciples? Cependant vos succès m'attristent, monseigneur, parce qu'ils viennent en aide à la domination anglaise! Lorsque vous prêchez la mission au souverain, l'obéissance aux lois qui régissent le pays, vous servez les intérêts de la puissance anglaise; la langue que vous apprenez à vos élèves est celle de leurs dominateurs, et par cet enseignement, vous servez activement leur cause. Je regrette même que les faibles secours que vous recevez de France soient en quelque sorte mis à la disposition de leur influence, car, dans cent ans, lorsque ces pays seront conquis à la civilisation, le souvenir des pauvres prêtres français sera complétement effacé, on ne parlera que de l'action civilisatrice de la grande Angleterre.

— Dans cent ans, mon ami, la Malaisie sera catholique! ceux qui vivent aujourd'hui pour accomplir cette œuvre de régénération, seront oubliés; mais ils auront depuis longtemps reçu leur récompense, me répondit simplement monseigneur. Après un moment de silence il ajouta :

— Nous travaillons pour l'humanité tout entière; nous nous préoccupons assez peu de l'intérêt qu'une nation rivale peut avoir au succès de notre œuvre; cependant, je veux dès à présent rassurer votre patriotisme. Il n'est pas vrai qu'ici même les Anglais soient destinés à recueillir seuls le fruit de nos travaux; dans notre collége, que vous visiterez, je l'espère, nous n'avons pas un seul enfant appartenant à des sujets anglais. Nos élèves sont tous Cochinchinois, Chinois et Siamois; plus tard, ils iront vivre au milieu de leurs compatriotes, et alors, si le flot britannique qui a déjà submergé l'Inde, qui couvre dans la Malaisie une vaste surface, tentait d'envahir leur pays, ils se souviendraient que des Français leur ont donné des soins désintéressés, et, en présence des prétentions de leurs agresseurs, ils constitueraient un parti qui mettrait en nous son espérance. Ainsi, les sacrifices que s'imposent en France quelques âmes pieuses, pour soutenir nos efforts, ne sont pas perdus pour la patrie. D'ailleurs, j'ai cherché à décharger nos compatriotes de l'entretien de quelques-uns de nos établissements. L'exemple des Anglais m'a entraîné, je me suis fait planteur et fabricant de sucre. J'ai fondé à Pinang une maison pour l'éducation des orphelines qui pourra bientôt, grâce au ciel, subsister avec les seuls revenus d'une plantation dont je l'ai dotée. Ce jardin et l'habitation qu'il renferme seront à perpétuité l'apanage de l'évêque catholique de Pinang; en songeant à me faire une retraite, j'ai songé à mes successeurs; les arbres que j'ai plantés donneront des produits qui couvriront leurs dépenses, comme déjà ils défrayent les miennes. Pensez-vous, docteur, qu'avec ces moyens d'action on oubliera facilement qu'il y a eu des Français à Pinang?

— Je sais bien, monseigneur, qu'en ce temps de conquête pacifique, vous seuls osez, au délà des mers, nous créer des relations et des amis. Je voudrais qu'on fût en France convaincu de cette vérité, comme je le suis aujourd'hui; je désirerais surtout que les populations que vous prêchez pussent récompenser votre dévouement; mais il est facile de voir qu'au milieu de vos succès vous devez éprouver de bien cruels mécomptes.

— Ce ne sont ni les puissants, ni les riches, ni même les gens aisés qui viennent vers nous, docteur; ceux qui sont dans les conditions normales, dans toutes les sociétés, redoutent les innovations; la richesse, je l'avoue, est une garantie de moralité chez celui qui la possède; mais elle est en même temps une cause de répulsion pour tout ce qui tend à changer ce qui existe. Aussi ce sont les pauvres, les souffrants, les déshérités de ce monde, qui nous arrivent; le plus souvent, ces hommes démoralisés par la misère, ne simulent une conversion que dans l'espoir d'améliorer leur position... De quelle reconnaissance voulez-vous que de pareils êtres soient susceptibles? Cependant beaucoup d'entre eux deviennent meilleurs en nous fréquentant; quelques-uns même changent complétement de manière de vivre, ce sont ces changements qui assurent plus tard nos plus beaux succès. Tenez, docteur, il faudrait que nous pussions exercer sur nos néophytes un pouvoir direct; quoi qu'on en dise, il en est de l'enfance des peuples comme de celle des individus, il faut employer les moyens coërcitifs pour maintenir le premier âge dans la bonne voie; vous et moi tous les premiers, docteur, si nous n'avions pas été vigoureusement corrigés pendant notre enfance, nous serions restés entêtés, gourmands, paresseux, menteurs, comme le sont tous les enfants, et nous n'aurions pas seulement appris à lire.

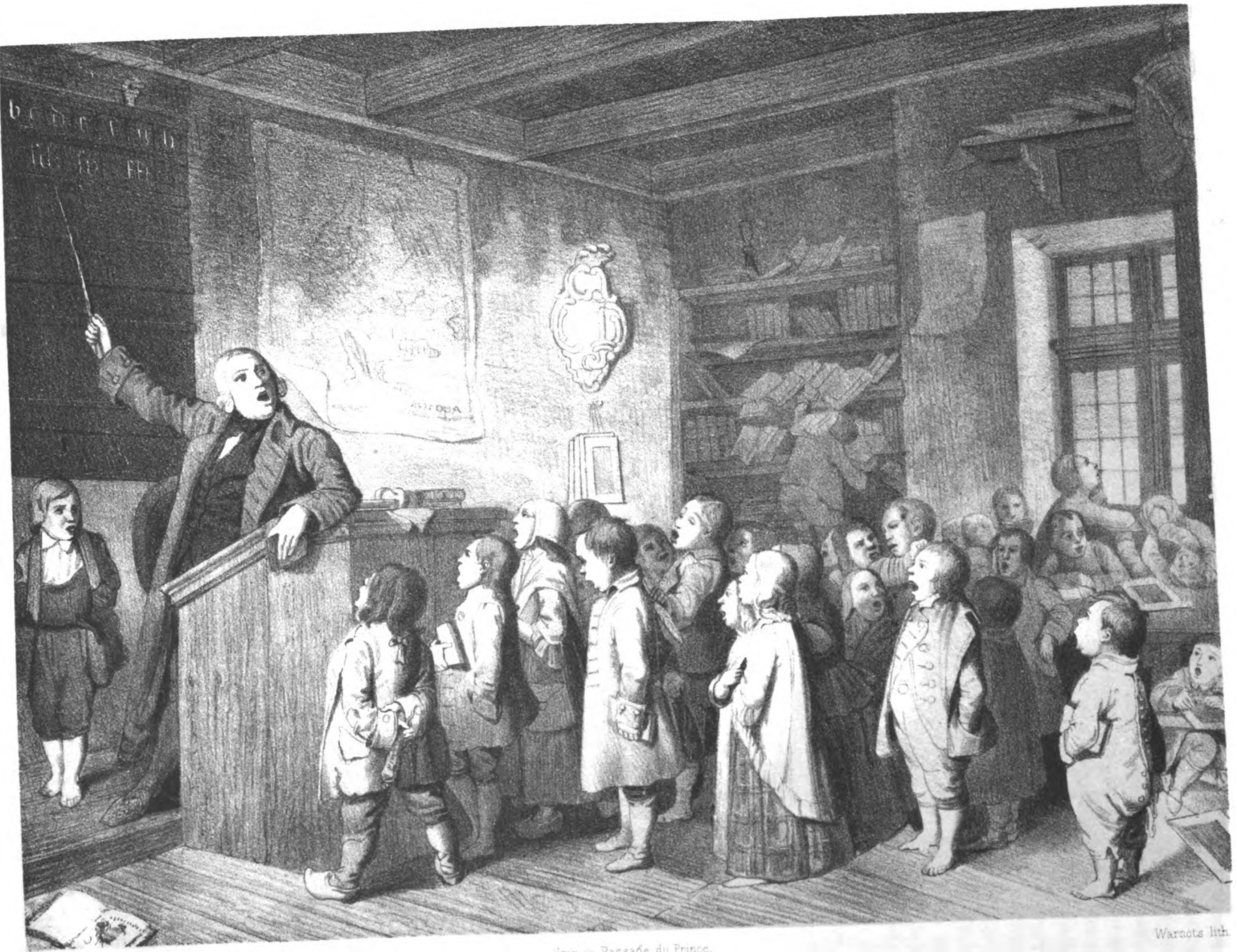
Je ne cherchai pas à combattre la mauvaise opinion que monseigneur B... a de la nature humaine; c'est chez lui une conviction qu'il croit basée sur l'observation et l'expérience. Comment penserait-il autrement! En étudiant les transformations religieuses qui se sont accomplies chez les nations au milieu desquelles il vit, il a pu se convaincre qu'elles ont été déterminées surtout par la force brutale, et qu'elles s'y sont perpétuées sous la protection d'une tyrannie violente. A Java, à Sumatra, et sur d'autres points de la Malaisie, lorsque l'islamisme s'est substitué aux croyances que ces pays avaient reçues de l'Inde, le cimeterre a été le propagateur le plus actif de la foi nouvelle, et les chefs de ces populations les ont maintenus sous cette loi par leur inflexible rigueur.

Je quittai monseigneur bien avant dans la nuit; mon palanquin m'avait suivi, et je regagnai la maison des missions de toute la vitesse de mon cheval.

La vie que je menais auprès de nos bons missionnaires était fort douce; après deux ans de voyages et d'agitation constante, je me trouvais heureux dans ce séjour tranquille, au milieu de nos hôtes si bienveillants. Cette maison n'avait rien de l'austère monotonie d'un cloître; ses habitants n'y subissaient pas le pieux ennui des reclus; dès le matin chacun d'eux allait où l'appelait son devoir, avec le zèle et l'ardeur qui animent les apôtres, les propagateurs d'une sainte croyance. Les uns étudiaient la langue du pays pour lequel ils étaient destinés, ou faisaient leurs préparatifs de départ; d'autres se livraient à l'enseignement religieux des indigènes, ou veillaient aux intérêts matériels de la maison. Quant à mon cher petit Paolo, à peine avait-il terminé les travaux subalternes qui lui étaient confiés, qu'on l'appelait immédiatement à des fonctions plus élevées. C'était lui qui était chargé d'enseigner la langue des Birmans aux nouveaux missionnaires désignés pour parcourir cet empire. Pendant mon séjour à Pinang, il n'avait qu'un seul élève; c'était le jeune prêtre qui arrivait de France. Je dois dire que Paolo remplissait son emploi momentané de professeur en vrai pédagogue. Plus d'une fois je l'ai entendu gourmander son disciple, et je crois que, s'il ne lui infligeait pas de punition, c'est parce que son pouvoir ne s'étendait pas jusque-là.

Dr Melchior YVAN.

(La suite au prochain numéro.)



Passage du Prince.

Warnots lith.

Les poètes modernes de la Belgique.

I

ANDRÉ VAN HASSELT.

L'apparition d'un volume de poésie est, partout, une bonne fortune, rare et appréciée; en Belgique, c'est presque un événement, une révolution. Il en paraît si peu! — surtout dans les temps où nous vivons, — temps de prosaïsme révoltants, de scepticisme, de jacobinisme littéraire et artistique où l'on n'a de culte pour aucune espèce de foi, où le mensonge est presque érigé en vérité où la vertu, le talent, la probité littéraire, la poésie — toutes les choses les plus saintes de la vie, — sont passées à l'état de mythe, de négation absolue.

Aussi, nous identifions-nous parfaitement aux craintes que semble éprouver l'auteur, des *poésies*(*) qui nous occupent, en abandonnant toute cette voletée de beaux et frais hémistiches au vent de la publicité. Que vont-ils devenir? — Que va-t-on dire? que va-t-on faire? Telles sont les inquiétudes et le cri d'alarme tombés du cœur du pauvre poète qui les lance au milieu de cette tourbe indifférente et rieuse qu'on appelle le public. Lui-même le confesse dans sa préface. « Sans doute, — y est-il dit, — s'il avait réfléchi aux mille circonstances défavorables qui forment le milieu intellectuel dans lequel il se trouve; s'il avait tenu compte des mille préoccupations tumultueuses qui, à cette heure, détournent les esprits de la pacifique culture et des tranquilles jouissances des lettres et des arts; s'il avait calculé tous les dangers qu'un recueil purement littéraire et étranger aux discordes qui nous agitent, doit naturellement courir dans la Belgique telle que nous l'ont faite quinze années de division intérieure, dans ce pays où tout est lutte et passion, non pas, — ce qui serait grand et beau, — pour des principes; mais, — ce qui est déplorable, — pour des questions d'hommes et par des ambitions personnelles que ne justifient pas toujours la légitime autorité du talent, ni l'autorité plus légitime encore des convictions sincères : où l'esprit de parti qui ne féconde rien, mais qui énerve tout, exalte par intérêt les médiocrités bruyantes dont il reçoit les services et déprécie par système les intelligences honnêtes qui répugnent à s'enroler sous une bannière autre que celle de la patrie commune: où la littérature ni la science n'ont de valeur qu'aux yeux de l'opinion dont elles sont les vassales et dont elles portent la livrée; où l'envie, ce défaut de la jeunesse, et le doute, ce défaut de la vieillesse, s'unissent pour nous conduire tout doucement à une sorte de Bas-Empire moral; où se développe de plus en plus un esprit de vanterie, et, si l'on veut nous passer le mot, de hâblerie nationale, qui se borne étroitement à mesurer la civilisation européenne avec le compas de la Belgique au lieu de mesurer la civilisation belge avec le compas de l'Europe: où, cloîtrés complaisamment dans l'admiration de nous-mêmes nous descendons par degrés au-dessous du niveau intellectuel de tous les peuples qui nous entourent, nous que la Providence a placés entre trois grands foyers dont la lumière éclaire le monde, c'est-à-dire l'Allemagne qui engendre et enfante les idées, la France qui les façonne et les polit, l'Angleterre qui les met en pratique et les répand sur le globe; où la critique littéraire et la critique scientifique sont également impuissantes faute d'instruction également stériles faute de conscience; où, en un mot, nos discussions civiles n'ont pas laissé à la pensée un seul coin de terrain neutre pour s'y asseoir et se recueillir, comme si ce n'était pas assez pour nous, peuple né d'hier, mais hâtivement vieilli, d'être divisés en deux langues ou en deux races, ce qui est la même chose, — sans doute, s'il avait pesé toutes ces considérations il se serait gardé de livrer au vent de la publicité ce volume qui ne sert à glorifier aucun *parti exclusif*, ni aucune individualité quelle qu'elle soit, et qui place au-dessus de tous les sentiments sociaux l'amour de la justice et de sa patrie, au-dessous de tous les vices, l'hypocrisie et le mensonge, à côté de toutes les convictions et même de toutes les erreurs consciencieuses, la charité. »

On le sent, l'esprit de l'auteur est traversé par de sombres inquiétudes et de vagues désirs; on comprend tout ce qu'il souffre en énumérant, les plaies, les imperfections et les misères sociales qu'il a la courageuse énergie de jeter à la face de son pays. M. Van Hasselt se sent mal à l'aise au milieu de ces coteries haineuses, intolérantes et envieuses; c'est une de ces natures d'artiste vigoureusement trempées, auxquelles il faut les grands centres pour se mouvoir, parce qu'elles ont de grandes idées dans la tête, de grands sentiments au cœur et de puissants instincts littéraires dans l'esprit. Allons, allons poète, relevez-vous! Ayez confiance en vous-même : semblables au ramier et à la colombe sortis de l'Arche, vos vers sauront parfaitement bien faire leur route; les uns iront droit au cœur de ceux qui vous aiment, les autres frapperont de vertige ceux qui vous jalousent, tous seront appréciés à leur juste valeur par les gens consciencieux, et vous les verrez revenir au gîte, portant à leurs pattes ou dans leur bec, la triple palme du laurier, du myrthe et de l'olivier qu'ils auront cueillis en chemin. Ce sont là trois symboles qui représentent trois idées : le talent qu'on vous reconnaît, l'affection qu'on vous porte, le succès qui vous attend.

Allons, allons poète, du courage, de l'audace, de l'énergie; pas de défaillances honteuses et surtout pas de soucis. Le ciel n'est pas aussi sombre qu'il en a l'air et la mer n'est pas assez houleuse pour qu'un pilote aussi habile que vous ne puisse vaillamment conduire son navire à travers les écueils, les récifs et les autans. N'ayez pas peur de la critique; sage elle illumine, haineuse elle est parfaitement impuissante. Vous l'avez dit vous-même : et puis, d'ailleurs, soyons philosophes;

Laissons-la donc vomir sa prose
Comme le serpent son poison,
Car tout a son côté morose.
Souvent sur la plus belle rose
On voit baver un limaçon.

Tout athlèt fait dans l'arène
De la poussière sous ses pas;
Le champignon croit sous le chêne,
Et près de la gloire la haine,
Le geai siffle, il ne chante pas.

(*) Un très-beau vol. in-12, format Charpentier, publié par Alexandre Jamar, rue des Minimes, n° 10.

La gloire en est-elle moins belle?
Et le chêne moins fort?
En est-il moins doux l'air que mêle
Aux brises des nuits Philomèle
Quand l'écho sous les branches dort?

Mais pardon, je m'aperçois qu'en geai mal appris je viens de *siffler* trois des strophes charmantes qui foisonnent au milieu des odes dont vous avez parsemé votre livre: je vous les restitue : — *reddite ergo, quæ sunt Cæsaris, Cæsari.*

Ces paroles évangéliques empruntées à Saint-Mathieu, me remettent en mémoire un des plus beaux sonnets du recueil, auquel elles servent d'épigraphe. Il est adressé au poète des poètes,—à Victor Hugo,—dont M. Van Hasselt est un des disciples et des admirateurs les plus fervents. Ce sonnet à pour moi, un double mérite que je tiens essentiellement à révéler. D'abord, il est excellent; ensuite, il consacre le souvenir d'un fait historique qui rayonnera longtemps dans la vie et dans les souvenirs du poète. J'adore le culte des souvenirs et je comprends qu'on leur dresse des autels à tous les coins de son cœur.

Un soir de cet hiver, — c'était le 28 janvier dernier, je crois, — le poète des *Orientales* et des *Chants du crépuscule* fut rendre visite à son élève, en compagnie de celui qui écrit ces lignes. L'autre poète, — le poète des *Primevères* (*), — tout empourpré de cette crainte et de cette modestie qui lui sont naturelles, lui fit remettre par son fils un petit papier ployé en quatre. Que contenait ce papier?—Un sonnet, rien qu'un sonnet.—On l'a déjà répété bien souvent depuis Boileau;

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Cette fois encore le poète et le poème eurent raison. Car après l'avoir parcouru des yeux, Victor Hugo en demanda la lecture. Oh! alors, ce furent bien autres terreurs! Les combats intimes recommencèrent; un nuage passa devant les yeux d'André, on aurait compté les pulsations de son cœur et les battements de son pouls, sa parole saccadée trahissait une émotion profonde. C'en était fait; l'élève tremblait devant le maître, le roseau ployait devant le chêne, le talent modeste mais timide tombait en défaillance devant le génie! Il ne fallut rien moins que quelques charmantes et radieuses paroles du grand poète pour illuminer toute cette petite scène d'intérieur que nous demandons bien pardon à l'un et à l'autre d'avoir racontée d'une manière aussi prosaïque. André se sentit raffermi aussitôt, et voici ce qui sortit de ses lèvres encore un peu pâ ies par l'émotion.

En Espagne autrefois, terre de mœurs antiques,
Quand un roi, visitant ses villes poétiques
D'un vassal, quel qu'il fût, bourgeois ou chevalier,
Avait touché des pieds le seuil hospitalier;

Pour orner désormais ses lares historiques,
Son hôte, se forgeant des fers allégoriques,
Signe d'un nœud que rien ne pouvait délier,
Appendait une chaîne à son toi familier.

Roi de la poésie et de l'art, à cette heure
Où tu franchis le seuil de mon humble demeure,
Ta présence consacre à jamais tout ici.

Mais je ne me suis pas forgé ma chaîne aussi :
Car tu le sais, ô toi que j'admire et que j'aime!
Depuis plus de vingt ans je la porte en moi-même.

(*) Titre du premier volume de poésies publié par M. Van Hasselt.

Les deux poètes se sentirent heureux: l'un d'être aimé, l'autre d'aimer; puis une douce et cordiale poignée de main scella cette entrevue.

Après avoir un peu parlé de l'artiste, examinons maintenant son livre, étudions son style, sa manière, son mécanisme et voyons par quels côtés saillants, par quels caractères originaux il se révèle à nous comme poète et comme penseur.

Le volume de vers que vient de publier M. Van Hasselt n'est pas un livre entièrement neuf; beaucoup de pièces ont été publiées déjà dans différentes revues littéraires, et c'est précisément pour remédier à cet éparpillement des œuvres de l'auteur, que M. Jamar a eu l'excellente idée de les réunir en un beau volume. Après tout, que le livre soit neuf ou vieux, ceci n'ôte rien à son mérite, nous avons voulu seulement constater un fait bibliographique; nous ajoutons, de plus que l'auteur a revu, corrigé, remanié beaucoup de choses anciennes et qu'il en a ajouté une très-notable quantité de nouvelles parfaitement inédites. A tous les points de vue, son œuvre sera donc une étude curieuse à faire, parce que ce volume est à lui seul le cycle épique de la vie de l'auteur. Il le dit, d'ailleurs, dans sa préface, et toujours avec cette modestie qui le caractérise et ne le quitte jamais. — « Un certain nombre de pièces — y est-il dit, — appartiennent à la première partie de sa vie littéraire. Mais il s'est dit qu'on a beau faire, qu'il n'est au pouvoir de personne de supprimer le passé et qu'il y a plus de sincérité à confesser les péchés de sa jeunesse qu'à les nier. Les confesser n'est-ce pas les expier?» — Décidément, la modestie est la vertu dominante de M. Van Hasselt, car elle pénètre malgré lui, par toutes les issues et à presque toutes les pages de sa prose et de ses vers.

Ce volume donc, se compose de cinq différentes catégories de poëmes revêtus de différentes formes lyriques établissant leurs classifications littéraires. Ainsi, les *odes* occupent à elles seules 182 pages du recueil; les *fragments épiques* se resserrent entre 38; les *ballades* s'étendent sur 46; les *romances* se balancent mollement entre 48; les *sonnets* n'en prennent que 20, enfin l'*épilogue*, qui est une des plus charmantes pièces du volume, n'en compte que 4. En tout, 342 pages bien et dûment remplies, sans compter la préface! — C'est déjà une fort belle succession littéraire à laisser à l'histoire et un vaste champ à abandonner aux maraudeurs et aux *cuistres sournois* de *certaine critique*, dont parle l'auteur dans l'une de ses odes, pages 76 et 332. Sauf à nous faire classer parmi ces *champignons* vénéneux qui croissent au pied des grands arbres, nous n'en dirons pas moins notre manière de voir à M. Van Hasselt. Et nous la lui dirons d'autant mieux qu'il a crié bien haut, — page 2 de la préface, — que la critique littéraire en Belgique, était « *impuissante faute d'instruction, stérile faute de conscience.* » Or, nous tenons, en ce qui nous concerne, à essayer de sa disculper. Admettre ceci sans conteste, ce serait donner raison à l'auteur, ce serait s'avouer vaincu, *impuissant*, *stérile*, *limaçon baveux* et reconnaître que le pays n'est peuplé que d'un tas d'ânes bons au plus à manger le foin qui y pousse. Halte-là! messieurs les poètes; il faudra compter avec nous, nous qui sommes la critique honnête, loyale, indépendante et qui ne vendons pas plus nos sourires que nos haines ou qu'un coup de stylet, mais qui ne nous laisserons jamais

mettre le pied sur la tête sans la redresser haut et ferme. Nous pourrons peut-être succomber, mais au moins nous aurons lutté. Olympio, d'ailleurs, (page 76), ne s'est-il pas dressé sur ses orteils pour voir passer Zoïle; pourquoi le colimaçon ne montrerait-il pas un peu ses cornes au jardinier qui le menace d'un coup de sa bêche? Allons, prenons notre lanterne, et entrons hardiment dans les taillis.

La première partie des odes de M. Van Hasselt contient 68 pièces dont la plus grande partie est connue, ainsi que nous l'avons déjà dit. L'Ode à *la Belgique*, l'*Orient*, la *mort de la Reine Louise* et *la Cathédrale de Cologne* sont autant de poëmes lyriques sur lesquels l'opinion publique s'est déjà prononcée. Un critique français, M. Achille Jubinal, dans une appréciation toute récente qu'il a faite de plusieurs poètes belges, n'a dit que quelques mots sur cette *Ode à la Cathédrale de Cologne*, mais ils caractérisent parfaitement l'œuvre et l'auteur. « Il y a dans cette poésie le vol de l'aigle.... il y a dans ces vers la science métrique, et non-seulement on y rencontre à chaque instant d'heureux euphonismes et une harmonie qui est presque musicale; mais encore, on y trouve d'abondantes images, on y voit à toute strophe scintiller la pensée et c'est le cas de dire qu'elle jaillit toute ornée du cerveau du poète comme autrefois la Minerve antique du cerveau de Jupiter. »

A l'époque où M. Jubinal écrivait cela, — 23 juin 1850, — il ne connaissait ni l'*Ode sur la mort de la Reine Louise Marie d'Orléans*, ni le poëme épique intitulé : *les quatre incarnations du Christ*. Les deux fragments de ce dernier poëme, intercallés dans le livre qui nous occupe sont, pour nous, ce que l'auteur a fait de plus remarquable, de plus noble, de plus élevé.

Mais avant d'aller plus loin et de faire quelques citations, il est bon de prémunir le lecteur contre toute fausse interprétation du titre. « Cet œuvre,—dit encore l'auteur dans sa préface,—n'est que le développement de quelques versets d'Isaïe; (chap. XI, 6-9), c'est un simple exposé des phases successives de la genèse sociale, déterminées par la manifestation de l'esprit chrétien dans les grands évènements historiques, jusqu'au jour de la complète révélation du Sauveur sur la terre. »

Le début du cinquième chant de cette vaste épopée est intitulé : *la paix universelle*, ce rêve humanitaire des grands réformateurs et de tous les socialistes chrétiens. Tout cet épisode, qui est suivi de *l'Hymne des vieux siècles* et des siècles nouveaux a quelque chose de vraiment grandiose et de fantastique dans le fonds comme dans la forme. Il rappelle le beau poëme de Milton et la *Messiade* de Klopstock.

Essayons l'analyse. D'abord la paix — *Pax*, — apparaît. Elle s'adresse au poëte humanitaire et lui demande ce qu'il a entrevu déjà par l'œil de sa pensée; si la terre est enfin fiancée au ciel; si l'homme sorti des langes du néant est parvenu à briser les chaînes sur l'enclume de Dieu et s'il va devenir un peu meilleur que par le passé?

Le poète lui répond, que dans son esprit, une ère nouvelle semble devoir fleurir pour l'humanité, que les jours de haines et de colère sont passés, que les champs de bataille ont à jamais fermé leur ossuaire, que le pardon et l'oubli vont régner sur la terre et que toutes les gloires, eussent-elles nom César, Alexandre, Pompée, Napoléon, se sont éteintes et dispersées dans la poussière des vieux siècles.

Alors arrive la Concorde — *Concordia*. — Elle demande au *penseur* si le rêve de son esprit et de son cœur ne l'ont pas trompé et si la réalisation de cette paix universelle tant désirée est aussi prochaine qu'il veut bien le dire. Elle l'engage à bien sonder les profondeurs de l'avenir. Le penseur lui répond :

De l'océan de Dieu, j'ai côtoyé la grève.
. . . .
Le soleil s'est levé pour les races maudites,
Et l'accomplissement sort des choses prédites.
Le vieux siècle n'est plus, et le siècle nouveau
Du triangle chrétien a refait son niveau.
. . . .
Et voilà que, selon les versets du prophète,
Le champ du Christ est mûr et la moisson est faite.
Un jour plus beau va luire aux générations;
Et, pour laver le flot souillé des nations,
Une source nouvelle a jailli dans le fleuve.
La terre a dénoué sa ceinture de veuve,
Et les peuples, longtemps par l'erreur abrutis,
Lazares sociaux, de la mort sont sortis.
Or, quand la vérité, sainte magicienne,
Va de l'esprit nouveau remplir la lettre ancienne,
Et briser de ses mains le boisseau qui cachait
La lumière de vie où notre espoir marchait,
Sur les eaux du déluge, — où l'arche humaine flotte,
Ayant pour lest le monde et la foi pour pilote,
Berceau que l'avenir s'est fait de son tombeau, —
Laisse, ô Noé! s'enfuir les ailes du corbeau.
Mais attends! La colombe, au vent des cieux lâchée,
Cherche du mont Arar la cime encor cachée.
Tout à l'heure elle va reparaître, portant
Son rameau d'olivier, sur l'horizon flottant.
Ce rameau, gage saint de paix et de concorde
Dieu l'a fait croître au champ de sa miséricorde;
Car le règne si long des haines doit finir.
Les vieux siècles sont morts. Les nouveaux vont venir.

—

HYMNE DES VIEUX SIÈCLES.

Notre règne s'éteint. Nous tombons en ruines.
Chênes déracinés que rongent les bruines
Et la pluie et les vents.
Et cependant, Seigneur, à votre créature
Nos bras ont huit mille ans tendu sa nourriture
Sous nos dômes mouvants.

Notre feuillage a vu s'abriter à son ombre
Des races dont vous seul, Seigneur, savez le nombre
Et le nom effacé.
Les aigles ont bâti leur nid dans nos ramures,
Et l'homme referait, rien qu'avec nos murmures,
L'histoire du passé.

Oh! qui dira combien nos branches fécondées
Ont au soleil de Dieu fait éclore d'idées,
Fleurs d'où sortaient toujours les fruits du lendemain,
Lois et religions, symboles et croyances,
Sagesse et doute obscur, systèmes et sciences,
Enigmes que les sphinx posaient au genre humain?

Brahmes illuminés, prêtres, mages, sibylles
Qui faisaient comparaître à leurs yeux immobiles
Toute l'éternité,
Sages qui voulaient voir tout effet dans sa cause,
Tous à nos rameaux verts ont cueilli quelque chose,
Erreur ou vérité.

Et voici que le ciel nous apprend notre force.
Les ongles des enfants déchirent notre écorce
Qui rompt sous leurs genoux;
Et, sans nous regarder, la caravane humaine,
Que votre main, Seigneur, dans d'autres routes mène,
Passe à côté de nous.

Donc nous avons fini, selon votre pensée.
Notre tâche depuis huit mille ans commencée.
Installé dans nos flancs, le ver rongeur nous mord.
Nous redressons en vain notre cime flétrie,
Dans nos troncs décharnés toute sève est tarie,
Notre règne est passé. Le passé, c'est la mort.

—

HYMNE DES SIÈCLES NOUVEAUX.

Notre règne est venu. L'avenir, c'est la vie!
De son chemin d'hier votre vaisseau de vie.
O peuples désolés!
Pour guider vers le port vos rames et vos voiles.
Il faut un autre phare, il faut d'autres étoiles
A vos cieux dépeuplés;

Ces étoiles. c'est nous! Ce phare, nous le sommes!
Nous venons apporter notre lumière aux hommes.
Nous sortons de la nuit pour leur rendre le jour
. . . .

On ne peut méconnaître dans ces vers un élément poétique développé à très-forte dose. L'auteur s'y montre artiste inspiré. C'est là réellement que l'on peut prendre mesure de l'envergure de ses ailes et donner raison au critique dont nous avons déjà cité l'opinion. La forme lyrique dont M. Van Hasselt enveloppe sa pensée est généralement grandiose; sa période magistrale. souvent dramatique, quelquefois pittoresque, toujours élégante et précise. parfois audacieuse; son rythme est plein d'ampleur. de sonorité musicale, de mélodie; rarement il est à côté de l'expression, sa rime n'est presque jamais en défaut, ou bien quand elle trébuche un peu, elle est aussitôt relevée par un vocable distingué, je dirai même recherché sans être pédantesque ni affecté. Cela tient particulièrement à l'éducation classique de l'auteur. qui est excessive, et surtout à son immense érudition. Peu de gens lettrés savent autant que M. Van Hasselt, et je mets en fait, qu'aucun n'a plus vu, plus lu, plus compulsé, plus retenu que lui. Ce n'est pas seulement un poète, un penseur; c'est un philologue distingué; il parle indifféremment le français, l'allemand, le hollandais, le flamand, l'anglais, l'italien, le grec, le latin; je n'affirmerais pas qu'il ne sache un peu d'indou et de sanscrit. Je le crois capable de tout, en fait de science; il est paléologue, paléographe, linguiste, archéologue, voire même un peu numismate. Étrange et merveilleuse organisation d'artiste! Après avoir médité pendant des heures entières sur les *Odes* ou sur les *Orientales* de Victor Hugo, il ira très-bien s'enfermer pendant une nuit avec le cartulaire d'une abbaye quelconque d'où il vous exhumera quelque Charte des plus curieuses et des plus inédites; une autre fois après avoir pâli deux ou trois mois sur une *saga scandinave* ou sur quelque monument anglo-saxon ou frank, mines fécondes où il aura puisé les éléments de son *histoire des belges depuis les temps primitifs jusqu'à la conquête romaine*, il ouvrira très-bien les plus belles pages d'Uhland, de Burger, de Goethe, de Thomas Moore, de Schakspeare ou d'Édouard Weisflog, d'où il nous fera jaillir quelque ballade rêveuse comme celle de *l'origine du tremble* ou celle des *Deux jeunes Menuisiers*. A moins cependant, que vous ne préfériez une blonde et fraiche rêverie comme la romance des *Soupirs*, ou *le Pays inconnu;* ou bien un *Romancero* dans le goût de celui du *Roi More;* ou mieux encore, de piquants et joyeux refrains tels que ceux de la *chanson du Chasseur* ou de *Tragala*. Nous citerons de préférence cette dernière. parce qu'au mérite d'être une des plus belles, elle joint encore celui d'être une des plus courtes.

La tyrannie étreint la terre,
On aime mal dans la cité.
Dieu fit l'Océan solitaire
Pour l'amour et la liberté.
Fuyons la ville et, comme un voile,
Mettons entre elle et nous ma voile,
Pour chanter, ma guitare est là.
Tragala!

En mer! en mer! mon Andalouse!
La mer sourit aux matelots.
La plus belle sur la pelouse,
Sois la plus belle sur les flots.
Rien qu'à te voir, Dieu me pardonne!
On te prendrait pour la madone.
Pour prier. mon rosaire est là.
Tragala!

En mer! en mer! ô ma maîtresse!
Que l'onde couvre de sa voix
Le cri des peuples en détresse
Qu'égorge le couteau des rois
Mais qu'un jour nous amène l'heure
De venger l'opprimé qui pleure...
Pour frapper, mon poignard est là.
Tragala!

Tout cela est gai. frais. joyeux et pétillant comme du vin d'Espagne. Cette chanson cependant, date de 1832; par conséquent elle appartient à cette première partie de la vie poétique de l'auteur qu'il appelle modestement ses « *péchés de jeunesse* ». A coup sûr, nous ne lui en ferons pas un reproche: la jeunesse a du bon quelquefois. et bien que la muse de l'auteur ait pris aujourd'hui des tournures plus graves et plus magistrales on est bien aise cependant. de retrouver ces premières aspirations de la jeunesse et du talent qui. tout en accusant un profond sentiment poétique chez l'auteur, constatent en outre qu'il avait étudié déjà la forme aux allures franches, libres et dégagées d'Alfred de Musset. On peut certainement beaucoup plus mal choisir; aussi. nous garderons nous d'insister sur quelques similitudes qui sont plutôt involontaires que recherchées. Car, remarquons le bien. ce qui domine précisément chez M. Van Hasselt, c'est l'idée. Chez lui la pensée abonde, foisonne. rayonne, comme chez tous les hommes d'une intelligence supérieure et éprouvée. Seulement, la manière de l'habiller ne lui appartient peut-être pas toujours parfaitement en propre. Nature aimante, attractive, assimilante à l'extrême. il se passionne aisément pour les belles choses qu'il voit ou qu'il rencontre sur son chemin Il le dit lui-même. d'ailleurs, a qui veut l'entendre. Homère est son guide, Schiller est son maître, Goethe est son oracle, Hugo est son roi. Dans le dernier sonnet de son livre c'est ainsi qu'il l'appelle : « *Roi de la poésie de l'art... toi que j'admire et que j'aime, etc.* » C'est probablement à ce don merveilleux, à cette faculté de s'identifier avec les œuvres des grands maîtres que M. Van Hasselt doit ce prisme réflecteur qui se manifeste très-visiblement dans la plupart de ses poésies. Peut-être en flamand, sa langue maternelle, serait-il plus neuf, plus original et plus lui; c'est même très-probable: mais que cela soit ou non, toujours est-il que l'on ne peut refuser à la grande tournure de son esprit, à la fécondité de ses idées, à l'immensité de

sa science, à la pureté de son style, une très-belle place dans le cercle fort retréci des *poètes franco-belges*. Ailleurs que dans sa patrie, M. Van Hasselt serait encore remarqué et surtout digne de l'être; mais, comme le dit le proverbe : « nul n'est prophète dans son pays. »

Toutefois, nous ferons remarquer que nous avons dit *poètes franco-belges* à dessein. La question de la littérature réellement *nationale* ne peut pas être vidée. C'est une de ces discussions sans issue, éternellement jeunes, éternellement vieilles, sur lesquelles on usera vainement ses forces et sa vie, jusqu'à ce qu'un événement imprévu ou brutal l'ait tranchée sans rémission. Nous ne le désirons pas; nous constatons seulement un fait purement géographique et philologique; mais il doit être évident pour tout le monde qu'un peuple qui se sert de la langue d'un autre peuple pour exprimer ses idées, ne peut pas avoir de littérature *nationale*, proprement dite. Quant à nous, notre opinion bien arrêtée est qu'il n'y a en Belgique qu'une seule littérature nationale, vraie, sincère, authentique; c'est la *littérature flamande*. Malheureusement elle est devenue insaisissable. La majorité de la nation ne comprend plus cette langue oubliée pour laquelle il n'y a aujourd'hui ni livres, ni public, ni auteurs, ni acheteurs; elle n'existe qu'en culte, chez quelques-uns et en rêve chez quelques autres. Elle a été malgré cela l'objet de beaucoup des discussions et de bien des disputes littéraires, qui toutes n'ont abouti à aucun résultat. On ne ressuscite pas les morts, on peut tout au plus les galvaniser un instant. C'est exactement comme si l'on voulait faire parler latin à la France du XIXe siècle. — le latin des *Capitulaires*, bien entendu, — sous prétexte que Charlemagne et les chroniqueurs de son temps ont écrit dans cette langue tout autant passée à l'état de momie littéraire que le flamand. Sans doute on trouve encore des français qui parlent latin comme Virgile et César, mais ce n'est pas cette minorité scholastique de la nation qui est appelée à constituer le fonds de la langue nationale.

Il faut se résigner. La littérature flamande est morte avec Willems, Ledeganck et le poète Van Ruyswyck, quoique vaillamment soutenue par Snellaert, Conscience, de Brauwère, Van Steelandt et quelques autres. Conscience est la dernière lueur de cette lampe blafarde qui s'éteint faute d'aliments pour la raviver. Nous avons donc été obligés de forger un mot et d'appeler *franco-belges* les poètes de ce pays-ci, dont nous considérons toutefois M. Van Hasselt comme la personnification la plus haute et la plus distinguée. Henaux et Weustenraad étaient également des poètes franco-belges, et, quoiqu'on dise ou quoiqu'on fasse, Clesse et Mathieu sont encore des poètes de la même famille.

Ce que nous venons de dire de M. Van Hasselt n'est, de notre part, ni l'expression d'un engouement irréfléchi, ni d'une amitié compromettante, c'est tout simplement, le résultat de nos études, de nos observations personnelles, fortifiées par la lecture nouvelle des œuvres du poète.

Nous le répétons avec conviction, M. Van Hasselt est une des plus grandes figures littéraires du pays. Pour la science, c'est un véritable Bénédictin; pour l'imagination, le talent rythmique et surtout pour la forme, il appartient à cette grande École de penseurs et de poètes réformateurs modernes, qui a donné Schiller et Goethe à l'Allemagne, Schakspeare à l'Angleterre et Victor Hugo à la France.

Quelqu'autre jour, sans doute, nous reprendrons la continuation de cette étude et nous analyserons les travaux de l'auteur au point de vue historique. Là encore la mine est féconde et les richesses nombreuses à exploiter.

J. G. A. LUTHEREAU.

GALERIE DE TABLEAUX

DU FEU MARÉCHAL SOULT, DUC DE DALMATIE.

La vente de cette magnifique collection étant annoncée par la plupart des journaux parisiens, pour le commencement du mois de mai 1852, nous croyons qu'il sera agréable à nos lecteurs de se former une idée préalable des richesses qu'elle renferme. On sait déjà que la plupart des tableaux qu'elle renferme sont de provenance espagnole et que beaucoup d'entre eux sont considérés comme des chefs-d'œuvre, c'est un double titre à l'intérêt et nous croyons qu'il ne fera pas défaut; cette vente devra marquer dans les annales de l'art. Nous ne pensons pas que depuis la vente de la célèbre collection du roi Guillaume II, il y ait eu une aussi grande quantité de belles choses mises aux enchères publiques.

La galerie du maréchal Soult se composait de *cent et un* tableaux espagnols de la plus grande beauté. C'était l'élite des maîtres de cette grande école qui, par l'expression parle à l'âme, par le dessin et la grâce des contours séduit les yeux et dont le coloris vigoureux et moelleux, en même temps, n'est pas le moindre mérite. Malheureusement cette galerie qu'il eût été si utile de conserver pour la science, va se trouver disséminée. Il est plus que probable que la plus grande partie de ces richesses ira retrouver au palais de l'Ermitage, les chefs-d'œuvre enlevés de la galerie du Prince d'Orange Guillaume II. On pourra bientôt parodier ce vers fameux :

« C'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière. »

Par celui-ci :

« C'est au nord aujourd'hui que s'en vont les tableaux. »

Heureusement pour la France le vieux roi Louis Philippe qui avait l'instinct des grandes choses et les connaissances artistiques les plus réelles fit acheter pour le compte de la liste civile trois des meilleurs tableaux de la galerie du vieux maréchal pour la somme énorme d'un demi-million. Ces trois tableaux sont : *la Conception, le Paralytique* d'Esteban Murillo et *le Saint-Pierre ès liens* de José Ribera, dit l'Espagnolet. Nous allons d'abord passer en revue ces trois œuvres capitales.

La première composition, que les Espagnols appellent la *Conception*, représente non la mère du Christ, mais Marie à peine au sortir de l'adolescence; une légère tunique blanche, artistement drapée, enveloppe la Vierge, sans cacher cependant ses formes sveltes et gracieuses; elle est debout sur un globe; un serpent relève sa tête menaçante vers Marie; des chérubins et des anges l'entourent; les uns la précèdent par leur vol gracieux, d'autres la soutiennent, tandis que plusieurs sont à jouer avec une branche de lys, ou s'appuient sur le globe. C'est là une de ces compositions que l'œil ne peut se lasser de voir; rien de plus gracieux, de plus aimable, et en même temps de plus majestueux; il est seulement à regretter que le tableau ait été nettoyé et réparé par des mains peu initiées avec la manière de peindre des Espagnols, surtout de Murillo, qui ne peignaient qu'en glacis. On a employé des mordants et quelques parties du tableau en ont tellement souffert qu'elles sont usées, — notamment le groupe des trois petits anges qui se trouvent sur le premier plan, ainsi que les contours de la tête de la Vierge. — Cette production est du plus beau *faire* de l'auteur; elle se rapporte à ce temps où Murillo, mettant de côté la manière de Van Dyck, de Castillo et de Pierre Moya était original, où son pinceau semblait puiser ses couleurs dans les nuances les plus vives et les plus riches,

où son imagination enfin, lui montrait pour modèle non les formes humaines, mais les formes divines. La Vierge a dû, à l'âge de quinze ans, ressembler au portrait qu'en a fait Murillo dans ce tableau.

Le Paralytique est une production qui, comme la précédente, peut avoir huit pieds et demi sur six, mais qui en diffère essentiellement pour la manière. Elle a été peinte à cette époque ou l'auteur charmé du coloris de Van Dyck et du Dominiquin, poussait même son fanatisme jusqu'à l'imitation. Ce tableau est ferme, largement touché est fort correctement dessiné. La tête du Christ est d'une beauté extraordinaire; c'est bien le type chrétien « *le plus beau d'entre les enfants des hommes* ».

Le *Saint-Pierre-ès-Liens* de Ribera est peut-être l'œuvre la plus remarquable de toutes, aucune main étrangère n'a osé le retoucher; il est pur, bien conservé. Le moment représenté par le Michel-Ange espagnol est celui où l'ange, de ses ailes radieuses, éclaire une partie de la prison. Il s'avance légèrement sur le bout des pieds, il regarde et écoute saint-Pierre; celui-ci presque à genoux, lui rend des actions de grâces. Réellement l'apôtre parle; Ribera a trouvé le secret de donner la parole à ses acteurs; en voyant ce tableau, on sait, par l'expression de cette figure, quels sont les mots qu'elle prononce! La tête de l'ange est idéale; c'est un jeune homme dont les formes élégantes sont à peine senties; l'apôtre est un vieillard fatigué de la prison; ses bras sont encore accablés du poids des chaines; le bras que l'ange relève vers le ciel est un de ces chefs-d'œuvre de coloris, de modelé et de dessin, comme il s'en rencontre rarement. Pour n'être point taxé d'une folle admiration, nous devons dire cependant que l'effet général du tableau est un peu recherché; quelques parties lumineuses, notamment la draperie de l'ange et le jour de droite, rendent mou l'ensemble de cette production, qui du reste, est comparable à tout ce que la peinture, et surtout le coloris, a pu produire de plus ravissant.

Le maréchal Soult, avant la vente de ces trois tableaux, possédait quinze productions de Murillo. Parmi celles qui lui restent, nous devons signaler la *Fuite en Égypte*, d'un faire tout différent des deux dont nous avons parlé : Joseph, à pied, conduit l'âne qui porte Marie et son fils; cette scène se passe dans un paysage peint, lorsque Murillo était élève de Pierre Moya. Ce tableau, quoique les figures soient grandes comme nature, rappelle plutôt le paysagiste que le peintre d'histoire : Les figures sont touchées dans le même sentiment que le terrain, et si l'on effaçait les contours, les personnages se confondraient presque avec le fond. Si ce tableau n'avait point des repeints qui l'ont un peu noirci, nous aurions bien désiré le voir au Musée, pour faire connaître les diverses manières du maître.

Dans une prochaine livraison nous analyserons les autres œuvres de cette galerie remarquable, avec l'espoir que le gouvernement belge donnera une mission importante à l'un de ses experts, afin, de combler une des lacunes immenses de sa galerie nationale.

Le Musée de Bruxelles possède-t-il un Murillo? J. A. L.

VOYAGES.

SCÈNES DE LA VIE APOSTOLIQUE.

I

PINANG. — LES NICOBARS. — LA COCHINCHINE.

(*Suite.*)

Les environs de Pinang sont peuplés de petits hameaux malais; ces jolies agglomérations de maisons en bois, véritables cages humaines suspendues sous des touffes de feuillage, ont une physionomie si discrète, si joyeuse, qu'elle inspire le désir de connaître les oiseaux qui gazouillent dans ces charmants séjours.

Mon imagination aimait à peupler ces demeures riantes, ces maisonnettes isolées, d'hôtes mystérieux, de gracieuses images; malheureusement, depuis mon arrivée à Pinang, j'avais dû me contenter de jeter un regard furtif sur ces habitations, sans en dépasser le seuil jaloux. Je cherchais donc au moyen pour franchir la barrière qui me fermait l'entrée de ces humbles ménages, lorsque M. B... me proposa de l'accompagner dans une visite qu'il allait faire à l'un de ses malades. Il soufflait une brise de mer qui tempérait l'ardeur du jour, et nous partîmes à pied. Pendant notre trajet, le ciel se rembrunit par degrés, et lorsque nous arrivâmes au terme de notre course, un de ces grains, si communs dans les latitudes tropicales, éclata sur nous avec violence. Il tonnait bruyamment, et la pluie tombait si fort, que chaque feuille d'arbre épanchait sur la terre un filet d'eau non interrompu. En moins d'une minute nos vêtements, complétement mouillés, se collaient sur notre corps; les basques de nos redingotes blanches, imbibées d'eau, tombaient en plis d'une régularité classique; nous ressemblions à ces héros romains drapés d'une toile humide, qu'on voit encore dans les ateliers de quelques sculpteurs.

Le hameau que nous venions d'atteindre se composait de quatre à cinq maisons séparées les unes des autres par quelques plants d'aréquiers; les tiges sarmenteuses du poivre bétel se tordaient autour du stipe de ce palmier et le couvraient de feuilles; l'union gracieuse de ces deux végétaux rappelait ces colonnettes gothiques sur lesquelles la capricieuse fantaisie de l'artiste a fait serpenter une légère guirlande de lierre qui se perd dans un noir chapiteau de feuillage. A notre approche, un jeune Malais d'une vingtaine d'années, nu jusqu'aux reins, sans bas ni souliers, coiffé d'un turban, sortit de la maison la plus apparente et s'avança vers nous. Il nous apprit qu'il était le parent du malade pour lequel on avait fait appeler M. B..., et nous engagea à entrer dans sa maison où gisait le patient. La pluie continuait à tomber, et je dus certainement à cette heureuse circonstance l'invitation qui me fut faite d'accompagner mon ami.

Les constructions malaises n'ont pas de rez-de-chaussée; l'unique appartement dont une maison se compose, est supporté par quatre forts madriers fixés en terre, qui l'exhaussent à cinq ou six pieds au-dessus du sol. On atteignait ce logement aérien par un escalier extérieur aboutissant à un balcon sur lequel s'ouvrait la porte d'entrée de la première pièce. Cette salle était spacieuse, mais peu meublée; elle ne renfermait que deux bares pour s'asseoir, quelques vises de terre et deux nattes jetées sur le parquet. Le malade, complétement vêtu, était couché; lorsque nous entrâmes, un homme d'un âge assez avancé était auprès du lit, et une femme s'occupait des détails du ménage. Tous ces gens s'empressèrent de donner à M. B... des témoignages de leur respect, les hommes s'inclinèrent profondément, une main sur le cœur, et la femme se prosterna jusqu'à terre. Le vieux Malais avait l'œil vif et non bridé, le front haut, le nez assez fortement arqué; son teint jaune ressortait vivement en opposition avec sa barbe blanche qu'il portait longue, quoique fort grêle; il était vêtu d'un large pantalon retenu par une ceinture dans laquelle était fixé un kriss, et d'une espèce de robe de chambre qui flottait librement et laissait la poitrine à découvert. La femme était à peu près du même âge que cet homme; elle avait la tête nue et les cheveux noués fort bas derrière la nuque; les épaules et la poitrine étaient cachées sous une courte camisole fermée par devant et par derrière; les parties inférieures étaient couvertes d'un jupon de couleur sombre. La figure de cette femme était riante; elle paraissait satisfaite de notre visite. Un médecin siamois donnait ses soins au patient, lequel nous montra avec satisfaction un énorme paquet d'herbes, dont il lui avait ordonné de boire le suc. M. B... aurait bien voulu me faire examiner son malade; mais la confiance de celui-ci dans son collègue de l'université de Bangkok était telle qu'il se refusa à toute exploration, assurant que son médecin le guérirait. Malgré sa croyance à un rétablissement prochain, il désira néanmoins s'entretenir quelque temps avec M. B... des affaires du

ciel; pour laisser toute liberté à sa confession, je me retirai discrètement sur le balcon, ainsi que tous les membres de la famille.

La pluie avait cessé ; les joyeux rayons du soleil se jouaient à travers les feuilles humides, et formaient des milliers d'arcs-en-ciel microscopiques dans l'air rafraîchi par cette averse bienfaisante. Les poules, qui s'étaient réfugiées pendant l'orage sous les habitations, poursuivaient avec ardeur les insectes chassés de leur demeure par l'eau dont la terre était imbibée. L'influence de cette fraîcheur passagère avait ranimé tous les êtres ; des papillons aux ailes noires, bordées de rouge, des héliconiens transparents comme de la gaze, des piérides jaunes élevaient leur vol jusqu'à la tête des grands arbres ; les jeckos eux-mêmes, ces lézards couleur de chair, hôtes silencieux des maisons malaises, jetaient de petits cris en courant sur les murs extérieurs. Les hommes reprenaient leurs travaux interrompus, ils façonnaient des pièces de bois ou battaient le fer ; les femmes peignaient leurs longs cheveux noirs ou causaient en suivant de l'œil les petits enfants qui, reconfortés par la température, pataugeaient joyeusement dans les flaques d'eau que la pluie avait laissées sur le terrain inégal.

La feuille de figuier dont notre premier père couvrait sa nudité, était remplacée chez ces petits Malais par une large médaille d'argent ; ce vêtement nécessaire, maintenu par des cordons de soie comme un tablier de franc-maçon, reluisait au soleil et jetait des éclairs éblouissants qui lui donnaient de loin l'apparence d'un miroir aux alouettes.

Je contemplai longtemps ce tableau gracieux en causant avec les deux Malais qui m'avaient suivi. Ces braves gens étaient musulmans, ce qui ne les avait pas empêchés de donner l'hospitalité à leur parent et d'aller quérir le prêtre catholique qu'il leur avait demandé. M. B... vint nous rejoindre et nous regagnâmes Pinang, satisfaits de la visite que nous avions faite ; le digne prêtre songeant à la bonne œuvre qu'il venait d'accomplir, moi fort satisfait de tout ce que j'avais vu.

M. B... n'est pas seulement un missionnaire fervent et zélé, c'est encore un savant distingué, un linguiste plein de sagacité ; nul n'a étudié avec plus de soin la religion des Birmans et des Siamois ; nul européen certainement ne parle mieux leur langue. Chemin faisant, il m'entretint du bouddhisme, de cette religion de mort et de néant qui a érigé l'athéisme en dogme, et qui enseigne aux hommes que l'annihilation de l'individu est la récompense d'une vie exempte de passion. Il m'apprit que chez les Birmans les bonzes vénèrent comme des sages, comme des révélateurs, les divers Bouddha qui se sont, d'après eux, succédé sur la terre, mais qu'ils ne les adorent pas comme des dieux. M. B... croit que le bouddhisme répandu en Chine est une altération de la croyance primitive qui s'est maintenue chez les Birmans dans toute sa pureté.

Pendant que nous causions ainsi, nous passâmes devant une pagode desservie par un bonze birman ; M. B... me proposait de la visiter. C'était une humble maison qu'on avait transformée en temple, elle était bâtie au fond d'une cour. D'après la disposition des constructions malaises, il fallait franchir plusieurs degrés pour atteindre le lieu consacré au culte. Les autels des riches pagodes chinoises sont peuplés d'un nombre infini de dieux, de Kouanin et de Poussah dorés ; ici on ne ne voyait aucune de ces magnificences : le sanctuaire, dépourvu d'ornements, était occupé par une statue de Bouddha, entourée de vases de fleurs que les fidèles avaient déposés devant l'image vénérée. Un vieux bonze était couché sur un petit lit placé à gauche de l'autel. Lorsque nous entrâmes, il était plongé dans un profond sommeil ; sa figure épanouie exprimait la quiétude et le contentement ; il portait une espèce de robe de chambre grise, sale et usée, qui couvrait ses pieds nus. Sa tête était rasée comme celle des bonzes chinois. Au bruit que nous fîmes, l'indolent gardien du temple s'éveilla, s'étira, les yeux fermés, et s'assit sur sont lit en souriant ; mais dès qu'il aperçut M. B..., sa physionomie s'anima soudain, et il lui dit avec colère :

— Que viens-tu faire dans le temple ? Tu sais bien que ta présence ne nous est pas agréable ? Va-t'en ailleurs ! ici tu ne feras jamais de prosélytes !

A cette violente apostrophe, M. B... s'adressa à moi en souriant :

— Vous voyez, docteur, que je vous amène chez une ancienne connaissance ; l'accueil qu'elle nous fait n'est pas des plus gracieux, il est vrai ; que voulez-vous ? elle me garde rancune de certaine discussion un peu chaude.

Se tournant ensuite vers le bonze, il ajouta avec douceur :

— Pourquoi me reçois-tu avec colère ? Tu ne pratiques donc pas ce que tu enseignes ? N'est-il pas écrit dans les livres de ta foi : tu accueilleras l'étranger avec bienveillance ; tu le feras asseoir dans le temple, tu veilleras à ce qu'il ne manque de rien ?

— Puisque tu connais si parfaitement nos livres, répartit le bonze, pourquoi prêches-tu une autre croyance?

— Je pratique du moins quelques-uns de vos préceptes, reprit M. B.... Ta présence ne m'émeut pas, je ne m'irrite pas de tes paroles ; mais toi, tu es bien loin d'avoir acquis le calme, l'humilité de celui qui sera dispensé après cette vie d'une nouvelle existence !

En entendant ces paroles de M. B..., le vieux bonze s'étendit sur son lit, il nous tourna brusquement le dos, et, roulant son chapelet entre ses doigts, il parut avoir oublié notre présence. Nous cherchâmes à l'exciter par diverses questions, mais on eût dit qu'il était absorbé en lui-même, et que les bruits de la terre n'arrivaient plus à son oreille.

Cette pagode n'était, à tout prendre qu'un misérable taudis ; un vrai galetas abandonné aux rats et à ce vieux bonze déguenillé. Pendant que nous la visitions, quelques birmans vinrent renouveler les fleurs déposées devant la statue, ils s'inclinèrent pieusement devant elle ; mais aucun d'eux ne s'agenouilla pour prier.

Les Birmans ressemblent beaucoup aux Chinois des provinces méridionales ; ils ont les yeux bridés, le nez gros et fortement ailé ; les cheveux longs, rudes et noirs, et le teint jaune ; ceux que nous vîmes étaient vêtus comme les Portugais de Pinang : ils portaient un pantalon et une veste blanche.

Le collége de nos missionnaires est situé à deux lieues de la ville, au centre d'un petit village catholique appelé Pulo-Ticoux. On suit, pour y arriver, la route qui conduit à la résidence d'été du gouverneur du détroit; charmante maison bâtie au sommet du cône montagneux qui domine Pinang. Pendant le trajet on rencontre de nombreuses habitations entourées de jardins, des champs bien cultivés, et, par intervalle, des mares couvertes de grands nelumbium aux pétales roses, aux étamines d'or, fleur sacrée dont les peuples poétiques de l'Inde ont fait le symbole de la vie et de la fécondité.

Le village de Pulo-Ticoux est caché dans un enfoncement, on n'aperçoit, du point de la route où il est bâti, que le presbytère et l'humble clocher de la chapelle dont la flèche élancée domine les vertes aigrettes des palmiers.

L'attitude de ce modeste clocher, à moitié caché sous le dôme vert d'une vigoureuse végétation et dont on entend au loin la voix d'airain, représente assez bien l'état du catholicisme dans ce pays, il est faible en apparence, mais la parole qui s'échappe de ses écoles et de ses temples est puissante ; des échos infinis la répètent depuis le golfe du Bengale jusqu'en Cochinchine, à Siam et à Bangkok. J'entrai dans le presbytère ; c'était un missionnaire apostolique qui desservait cette pauvre paroisse ; il avait précédemment passé vingt ans dans les pays voisins de la Tartarie chinoise ; aujourd'hui le digne prêtre espérait qu'on le laisserait mourir au milieu du troupeau confié à sa garde.

Ce troupeau est composé d'éléments un peu hétérogènes ; il renferme des Siamois, des Birmans et des Chinois ; tous ces pauvres

gens ont quitté leur pays pour venir cultiver ici quelques morceaux de terre que leur a concédés la libéralité anglaise.

En me rendant du présbytère au collège par un étroit sentier ombragé de bambous et de palmiers, je passai devant les demeures de ces chrétiens ; ce sont de chétives cabanes bien pauvres ; cependant leur aspect n'a rien d'affligeant. La pauvreté, dans ces climats, ressemble un peu à celle qu'ont inventée certains poètes et quelques romanciers ; elle est décente, presque de bon goût. Il est vrai que, dans ces régions favorisées, une maison pour s'abriter, des vêtements pour se couvrir, ne sont pas des nécessités imposées par le climat ; quelques feuilles entrelacées suffisent pour intercepter l'humidité des nuits, et la couleur seule de leur peau sera toujours pour les indigents l'habillement le plus propre et le plus élégant.

Lorsque j'arrivai au collège, la volière des bons pères étant ouverte ; leurs cent cinquante élèves, comme une nichée d'oiseaux, s'en étaient échappés pour se disperser dans le vaste enclos de l'établissement. Ces enfants, dont les joues arrondies étaient jaunes comme les pétales des fleurs de l'ébénier, avaient une physionomie joyeuse et intelligente ; la plupart étaient âgés de quatorze à dix-sept ans ; tous portaient un sham de couleur violette ou noire, un pantalon de même étoffe et sur la tête une calotte en soie surmontée d'une torsade entremêlée de fils d'or.

C'était plaisir de voir cette troupe bruyante sauter, bondir sous les grands arbres du jardin ; les uns cherchaient de précieux coléoptères, lesquels, à leur approche, s'échappaient d'entre le calice des fleurs, semblables à des sylphes vêtus des couleurs de l'arc-en-ciel ou d'un rayon du soleil ; d'autres poursuivaient avec acharnement de brillants papillons aux ailes chatoyantes, tandis que les plus âgés, comme les grands de nos colléges, se promenaient par groupes, causant raisonnablement en fumant leurs pipes chinoises au bouquin de jade, au petit fourneau de cuivre blanc.

Un de ces écoliers se détacha du groupe dont il faisait partie pour s'enquérir de l'objet de ma visite ; je le priai de me conduire auprès de M. le directeur de l'établissement. Cet enfant avait une quinzaine d'années ; il parlait latin comme le parlait jadis Pic de la Mirandole, et comme on ne le parle certainement plus en France dans nos facultés. Nous trouvâmes M. D... à l'extrémité de l'enclos qui avoisine la mer ; il était couché sous un arbre des banians dont les branches entrelacées, couvertes de feuilles vert-cendré, interceptaient complétement les rayons solaires. Cette partie du jardin était sombre et silencieuse comme une forêt vierge ; des bambous, des arequiers, des mangoustaniers y croissaient simultanément ; on n'entendait au milieu de ce massif que le caquetage de quelques jolies perruches émeraude, grandes comme des moineaux, et par intervalle le remous de la mer qui reprenait possession de la grève qu'elle avait abandonnée à la marée basse. Ce coin de terre, caressé par l'écume blanche des vagues, couvert d'une riche végétation, peuplé d'insectes au élytes de moire, de papillons aux ailes de gaze, de loris rouges, de perruches vertes, de souimangas au corps d'améthyste sablé de paillettes d'or, habité par de beaux enfants jaunes comme Abel, cet enfant aimé du Seigneur, ressemblait à un coin ignoré du paradis terrestre.

En parcourant du regard cette nappe d'azur dont les vagues arrivaient avec lenteur sur le rivage, comme si elles eussent été fatiguées d'une trop constante agitation, en jetant les yeux sur ces grandes montagnes dont les vives arêtes étaient cachées sous la moire verte d'une végétation éternelle, en contemplant ce jardin où gambadaient insoucieux ces gais enfants, je ne pus m'empêcher de m'écrier :

— Que cela est beau !

M. D..., moins enthousiaste que moi, me répondit par ce mot bien connu :

— *Transeuntibus !*

Cette citation fit sur moi l'effet d'un blasphème ou d'une impiété ; je ne pus m'empêcher de lui répondre avec une certaine vivacité :

— Pourquoi répétez-vous ces paroles d'un moine ascétique, vous qui êtes en présence de cette nature féconde ? Lui et vous ne pouvez sentir de la même manière ! Vous avez la libre jouissance des merveilles que vous contemplez : cette grande mer vous a bercé sur son sein ; les arbres de ces montagnes étendent sur votre front leurs rameaux protecteurs ; ce spectacle ne vous a pas lassé parce que vous ne vous êtes pas absorbé dans sa contemplation monotone, tandis que celui dont vous citez les paroles ne pouvait aimer une terre dont les jouissances lui étaient interdites, de laquelle il se détachait par la pensée, et qu'il n'améliorait pas par son travail.

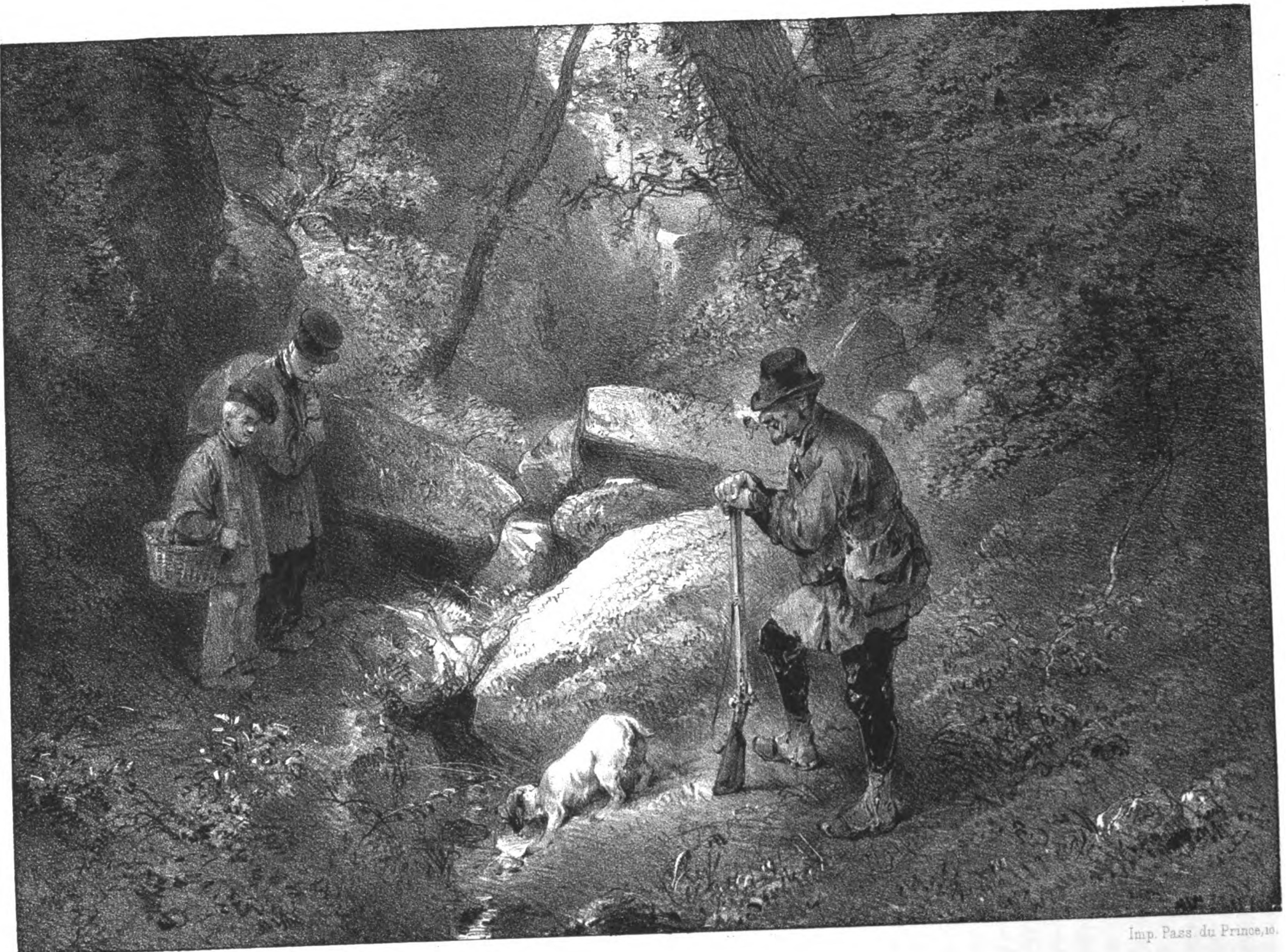
— Vous avez raison, me répondit M. D.... on s'attache au sol que l'on cultive, à la terre que l'on embellit ; on exagère leur beauté, on ne la nie pas.

— Puisque vous êtes dans ces dispositions, mon cher abbé, venez me montrer vos cultures intellectuelles, je suis, quant à moi, disposé à admirer tout ce que vous me montrerez.

Le collège est une grande maison carrée et très-basse. Les classes et le réfectoire occupent le rez-de-chaussée, les dortoirs et les chambres des professeurs sont au-dessus. On voit de prime abord que ce n'est là qu'une habitation provisoire ; bien que construite depuis peu d'années, les murs sont lézardés, les boiseries déjetées et l'ameublement insuffisant et fort détérioré. Cet état de choses contraste avec l'importance de cet établissement. J'en fis la remarque à M. D..., qui me montre, avec un geste de satisfaction, les fondations d'un vaste édifice destiné à remplacer celui dont le délabrement m'étonnait. Les dortoirs sont très-propres et bien aérés ; les cent cinquante élèves de nos missionnaires dorment sur des nattes en palmiers, abrités par une moustiquière.

Depuis mon arrivée, les enfants étaient rentrés en classe, M. D... me proposa d'aller les visiter. Si ce n'eût été le costume qu'ils portaient et les caractères de race qui leur étaient propres, on eût pu se croire dans une école européenne. La disposition des tables et des bancs, les instruments de travail étaient les mêmes que dans nos collèges ; seulement les enfants paraissaient moins contraints et plus gais, en présence de leurs maîtres, que dans nos établissements universitaires. Professeurs et élèves ne parlaient en classe que le latin, non pas le latin barbare de nos écoles, mais une langue noble et harmonieuse, telle que je ne l'avais jamais entendu parler. A part quelques notions élémentaires d'histoire moderne, de géographie et de calcul, on donne à ces enfants une instruction purement religieuse. Cette instruction serait partout ailleurs fort insuffisante ; là, elle est appropriée aux besoins de ceux qui la reçoivent. On n'élève dans ce collège que des jeunes gens qui se destinent au sacerdoce, ou tout au moins à l'apostolat à titre de catéchistes ; ils doivent donc prêcher d'exemple, et par cela même posséder une instruction religieuse complète, afin que dans toutes les circonstances de leur vie ils agissent suivant l'esprit du christianisme.

La plupart de ces enfants apprennent avec une extrême facilité tout ce qu'on leur enseigne ; leur intelligence est un miroir qui garde dans toute son intégrité la forme des objets qu'il réflète ; mais les reproductions de ce miroir trop fidèle sont mortes ; la limpidité du cristal enlève à l'image qu'il représente le coloris qui l'animait. L'horthodoxie est un besoin de leur esprit, ils pensent dans les mêmes termes qu'ils ont appris ; ils retiennent un enseignement, ils ne se l'assimilent pas. Je passai plus d'une heure dans les classes ; la physionomie de ces enfants exprimait le contentement ; on voyait qu'ils avaient oublié leurs pays, qu'à leurs yeux leurs seuls parents étaient les hommes de bien qui leur donnaient les deux aliments nécessaires à l'individualité humaine. En sortant de classe, je suivis les élèves au réfectoire. D'après une expression consacrée en



Imp. Pass. du Prince, 10.

LE VIEUX BRACONNIER.

pareille circonstance, rigoureusement vraie ici, la nourriture était saine et abondante ; on leur servit du riz, du poisson, des fruits et du thé pour boisson. Tous mangeaient suivant la mode de leur pays ; ils se servaient des bâtonnets chinois en guise de fourchettes.

— Ces enfants vous ont-ils suivis volontairement ? demandai-je à M. D..., ou vous ont-ils été confiés par leurs parents ?

— La plupart appartiennent à des chrétiens cochinchinois et chinois, me répondit-il, et leurs parents nous les ont confiés ; quelques-uns d'entre eux étaient abandonnés, nous les avons recueillis.

— Quelle rétribution vous paient les parents de vos élèves ; car je ne pense pas qu'ils soient exclusivement à votre charge ?

— A notre charge, non, me dit en souriant M. D... ; mais peut-être un peu à la vôtre, sans que vous vous en doutiez.

— Je ne le pense pas, repris-je en secouant la tête.

— Vous n'êtes pas sans avoir pour mère, pour sœur, pour tante ou pour cousine quelque bonne âme qui paie à la société des missions la modique rétribution de cinq centimes par semaine ? Eh bien, cette modeste contribution acquittée en France par quelques âmes pieuses suffit pour entretenir un grand nombre de maisons semblables à la nôtre.

— A combien s'élèvent donc les frais généraux de votre établissement, mon cher abbé ? car il me paraît merveilleux, qu'avec des rétributions de cinq centimes accumulées, on puisse nourrir cent cinquante enfants, qui, pour ne pas manger de pain, n'en ont pas moins un excellent appétit.

— Hélas ! docteur, ces frais s'élèvent à vingt-cinq mille francs par an ! Il est vrai qu'en sus de nos élèves, nous avons six professeurs dans l'établissement et quelques domestiques. Je comprends sur cette somme les frais de réparation de la maison et les frais d'entretien de notre enclos.

— Je ne puis croire, repris-je en riant, que vous vous livriez à la transmutation des métaux, mon cher abbé ; mais très-certainement vous opérez le miracle de la multiplication des piastres.

Les pères m'offrirent à dejeuner ; leur réfectoire était attenant à celui des élèves ; mais l'ordinaire des maîtres ne pouvait guère éveiller la gourmandise des enfants. On nous servit le repas de la maison dans toute sa frugalité ; seulement, au dessert, nos bons missionnaires firent brèche, en ma faveur, à leurs habitudes de sobriété. On apporta, pour fêter ma visite, une bonne bouteille de vin de France, des confitures malaises faites avec le fruit entier du muscadier, des noix du Sut-Chuen, des châtaignes du Chang-Tou et du miel de la Cochinchine. Ces friandises d'anachorètes étaient en quelque sorte des produits des différents domaines que possèdent nos compatriotes ; elles avaient été envoyées à la maison de Pinang par le directeur des missions de l'intérieur.

Je trouvai parmi les convives du collége deux de mes connaissances, le jeune missionnaire des Nicobars, à qui j'avais prescrit un régime dont les bons effets commençaient à se faire sentir, et M. G..., le jeune prêtre qui arrivait de Calcutta. J'appris alors que ce dernier avait déjà habité la Cochinchine, et qu'il se disposait à y rentrer.

— Comment se fait-il, lui dis-je, que vous ayiez quitté, avec l'intention d'y retourner, un pays où il est tout aussi difficile de s'introduire que d'en sortir ?

— Aussi n'en suis-je pas sorti volontairement, me répondit-il ; j'en ai été chassé. Nous étions trois missionnaires dans l'intérienr : votre aimable voisin de table, M. D..., M. Ch... et moi. Des espions nous dénoncèrent à un mandarin, qui nous fit saisir par des satellites et traîner en prison.

= Sans vous maltraiter cependant ?

— Pas trop mal. Nous comparûmes devant Son Excellence, qui ordonna qu'en attendant les ordres de son souverain nous serions retenus en prison, où nous recevrions journellement la quantité de riz nécessaire à nos besoins, et dix coups de bambou sur le dos !

— Mais il faillait protester contre un pareil traitement !...

— Nous n'y manquâmes pas, mon cher docteur ; nous protestâmes suivant les traditions de l'ancienne monarchie, sans abdiquer le caractère national ; nous protestâmes par des chansons. Après chaque flagellation, nous faisions un couplet en l'honneur de celui d'entre nous qui avait crié le plus sous le bâton.

— Et combien votre chanson a-t-elle de couplets ? demandai-je.

— Dix environ !

— J'aurais mérité d'être le héros des dix couplets, reprit M. D... ; à peine me touchait-on, que je criais à m'écorcher le gosier, ce qui ne me servait pas à grand'chose, au contraire ; car, lorsque mon tour arrivait, c'étaient des trépignements de joie dans la foule. Je suis sûr que mes cris avaient pour les oreilles de ces mécréans un charme particulier.

M. D... était grand et maigre ; depuis l'affreux traitement qu'il avait subi, il marchait très-voûté et portait sur son dos des traces indélébiles de son martyre. Il parlait cependant sans aigreur du supplice qu'on lui avait infligé ; c'était presque toujours en souriant qu'il nous racontait les incidents de sa captivité. Ses deux compagnons, MM. C... et G..., avaient moins souffert que lui des flagellations des Cochinchinois. M. G... notre commensal, était surtout plein de force et de santé ; son teint était coloré, son regard ferme et sa belle physionomie empreinte de douceur et de résignation. La plupart de ces jeunes missionnaires ressemblent bien peu aux prêtres de nos campagnes ; on ne trouve parmi eux aucune de ces figures communes dont le type grossier se rencontre dans beaucoup de nos presbytères. On dirait que chez ces jeunes apôtres l'enveloppe matérielle emprunte à l'âme quelques-uns de ses rayons immortels, car ils sont beaux surtout par la croyance qui les anime. Ceux-là mêmes que la misère a rongé, de sa lèpre, que la souffrance a usés, n'ont pas perdu dans ces rudes épreuves l'auréole sainte dont la foi a couronné leur front, c'est que ces hommes courageux ont la conscience de l'œuvre qu'ils accomplissent, c'est qu'ils sont, dans les pays barbares et sauvages, l'expression la plus élevée des progrès de l'humanité.

J'étais curieux d'obtenir de M. G... quelques détails sur la vie de nos missionnaires dans l'intérieur de la Cochinchine. Aussi, voulant reporter la conversation sur ce terrain, je lui dis :

— Que faisiez-vous en prison lorsqu'on vous laissait en repos ; car j'imagine que vos bourreaux vous donnaient quelque répit ?

— Nous prêchions les Cochinchinois, nos compagnons de captivité : nous récitions notre bréviaire et nous pansions nos blessures, me répondit M. G...

— Comment vous permettait-on de prêcher en prison ; c'était vous aider à faire des prosélytes que de vous enfermer avec des indigènes ?

— Lorsque nous fûmes arrêtés, ce fut à la suite d'une grande persécution dirigée contre les chrétiens ; déjà un très-grand nombre de Cochinchinois avaient été traduits devant les mandarins quand on nous y conduisit nous-mêmes, et nous trouvâmes en prison beaucoup de nos coreligionnaires.

— Est-ce la trahison d'un des vôtres qui vous livra au mandarins ; eûtes-vous aussi votre Judas parmi vos disciples ?

— C'est peu probable, me dit M. G... ; les agents du pouvoir n'ont pas besoin de recourir à la trahison pour trouver la trace d'un missionnaire ; dans ces pays barbares, la présence d'un de nos frères est signalée par un mouvement inaccoutumé qui se produit autour des lieux qu'il habite. Nous avons à faire à des peuples enfants qui ne savent pas toujours cacher leurs impressions. Lorsque les espions voient accourir les chrétiens sur un point, ils savent bien qu'un de nous est en cet endroit ; s'ils ne nous traquent pas, c'est qu'il convient au gouvernement de nous laisser en repos.

— N'avez-vous donc aucun moyen pour vous soustraire complétement aux recherches des sbires des mandarins?

— Aucun, docteur; lorsqu'on nous tolère, nous devons, à force d'humilité et de prudence, faire oublier notre présence; lorsqu'on nous persécute, vivre comme des proscrits, ou plutôt comme des forçats qui ont rompu leur ban : évitant les sentiers fréquentés, couchant dans les plus pauvres demeures. Mais les choses humaines ont toutes leurs compensations, bonnes ou mauvaises; c'est pendant ces tristes jours qu'éclate dans toute sa force l'attachement que nous portent nos pauvres chrétiens; souvent les témoignages d'affection qu'ils nous prodiguent dans ces temps d'épreuves nous rendent fiers et heureux au milieu de nos misères...

— Vous souvenez-vous de Jean? s'écria M. D... en s'adressant à son ami.

— A ce nom, M. G... fut visiblement ému, il prononça tristement quelques paroles que je ne pus entendre, et me dit :

— M. D... fait allusion à un événement qui se lie à notre détention. Vous aimez les longs récits, docteur, eh bien, je vais vous en faire un qui vous captivera peut-être. Hier on vous a dit quelle était la manière de vivre des missionnaires au milieu des populations sauvages, je vais vous faire voyager avec eux chez une nation barbare.

M. G... se recueillit pendant quelques instants, ensuite il reprit :

— Depuis plus de trois mois, nous étions dans l'intérieur de la Cochinchine, poursuivis par les sbires et les mandarins, espionnés par les idolâtres, et tous ces ennemis conjurés n'étaient pas parvenus à nous saisir; mais c'était en nous soumettant à des épreuves cruelles, en déployant une activité prodigieuse, que nous échappions journellement aux piéges qui nous entouraient. Dès qu'il faisait sombre, nous quittions la hutte, où nous nous étions arrêtés le matin, et nous allions chercher ailleurs un abri pour tout le temps que le soleil était sur l'horizon. Les fatigues de la nuit n'avaient rien de pénible, comparativement aux souffrances que nous endurions pendant ces heures de repos. Les gens qui nous accueillaient, effrayés des conséquences de leur bonne action, si l'on parvenait à nous découvrir chez eux, nous enfermaient dans les parties les plus secrètes de leur maison pour nous soustraire, en cas d'accident, à toutes les recherches, et vous ne sauriez vous faire une idée, docteur, des asiles auxquels on nous confiait!

Les peuples barbares, exposés au pillage de leurs ennemis, aux exactions de ceux qui les gouvernent, ont une infinité de cachettes dans l'intérieur de leurs demeures, pour celer les objets les plus précieux et pour dissimuler leurs richesses, et c'est dans ces cachettes qui n'ont aucune ouverture, dont la porte est toujours hermétiquement close qu'on nous renfermait. Ces réduits affreux dont la toiture était chauffée par un soleil incandescent, dont l'air ne se renouvelait pas, faisait sur nous l'effet de la grotte de Naples sur les chiens; à peine y étions nous entrés que nous tombions dans un état voisin de l'asphyxie. On peut respirer à l'aise sous les plombs de Venise, quand on a supporté cette séquestration étouffante.

Pendant les douze heures que nous passions blottis plutôt que couchés dans ces affreuses boîtes, nous ne voyions âme qui vive. lorsqu'on nous cachait, on nous donnait une petite quantité de riz, et tout était dit; on ne rouvrait notre cercueil qu'au moment de notre départ. Tenez, docteur, ce souvenir m'oppresse; et lorsque je me rappelle le supplice que nous avons enduré dans ces odieuses oubliettes, c'est avec bonheur que j'aspire à pleins poumons l'air qui m'environne. M. C... a écrit quelque part que l'eau qu'on nous donnait à boire s'échauffait assez pour faire durcir un œuf; il faut pardonner cette exagération à celui qui a souffert de pareilles douleurs.

Cependant, à chaque halte que nous faisions, nous apprenions que le danger devenait de plus en plus pressant; la police cochinchinoise nous tenait enfermés dans un cercle qui tous les jours se rétrécissait; il fallait tromper sa vigilance et le franchir, ou s'attendre à être arrêtés. Un soir nous partîmes, déterminés à traverser la ligne ennemie. Le pays dans lequel nous nous trouvions était entièrement découvert, c'était une plaine immense qui n'avait pour limite que l'horizon, elle était coupée de distance en distance par des sentiers pavés de larges dalles, lesquels longeaient de grandes rizières dépouillées de leur récolte. Un vieux Cochinchinois vint nous conduire à une petite distance de la maison que nous quittions, et nous traça notre itinéraire.

— Vous trouverez, nous dit-il, à cinq ou six lieues d'ici, en marchant toujours vers le nord, une petite hutte bâtie sur le bord d'une rivière boueuse où l'on vous recevra peut-être. Vous la reconnaîtrez facilement, c'est une cabane couverte en chaume de riz, et vous verrez, assis sous les arbustes qui croissent le long de l'étroit sentier qui la précède, un petit enfant une vieille femme. Si l'on peut vous donner un gîte, celui des deux qui sera en vedette fera un signe dont vous saisirez l'intention, et vous n'aurez qu'à le suivre sans qu'il soit nécessaire de lui adresser la parole.

Nous partîmes munis de ces seules indications. La température était douce et le ciel serein, la vaste plaine que nous devions parcourir, endormie à la pâle clarté de la lune, était, dans son immobilité silencieuse, l'image du repos et de la sécurité que nous cherchions; mais rien ne nous disait que nous dussions les rencontrer à la limité que Dieu avait mise à son étendue. La fraîche haleine de la nuit caressait notre front alourdi par l'air vicié que nous avions respiré, et nous renaissions à vie sous son influence bienfaisante.

Le cœur de l'homme s'ouvre facilement à l'espérance; le bien-être que nous éprouvions nous disposait à bien accueillir cette bonne consolatrice des malheureux; aussi cheminions nous gaîment en nous communiquant nos impressions, qui nous faisaient entrevoir l'avenir sous un riant aspect. Mais, hélas! aucune satisfaction n'est exempte de désillusion en ce monde. Nous avions, par prudence, évité les sentiers pavés qui bordent les rizières, nous marchions à travers champs, lorsque nous tombâmes au milieu d'une terre inondée pour la rendre propre aux travaux du labourage : nous crûmes d'abord que nous n'avions qu'une lande à traverser pour nous retrouver en terre ferme, mais nous étions au milieu d'un océan de boue. Après trois heures d'une lutte désespérée, notre courage fut à bout, et nous résolûmes, quoi qu'il dût en arriver, de continuer notre route par les chemins pavés.

Nous n'eûmes pas à nous repentir de notre témérité. Après six heures d'une espèce de trot continu, nous nous trouvâmes, sans encombre, sur le bord de la rivière que nous cherchions. Un pont en bambou qu'on nous avait signalé servit à nous orienter; nous remontâmes le cours de l'eau pendant une demi-heure, et nous aperçûmes enfin la hutte qui devait nous abriter. C'était effectivement une misérable cabane couverte d'un toit incliné en chaume de riz; cette pauvre masure était établie sur pilotis pour exhausser le palier de l'unique pièce qu'elle renfermait à un demi-mètre au-dessus d'un sol fangeux; elle n'avait ni portes ni fenêtres; construite comme la plupart des plus misérables habitations cochinchinoises, on avait suppléé à ces ouvertures indispensables en adoptant un mode fort original : la façade était formée d'une claie en bambou mobile sur toute son étendue et pouvant par cela même s'élever et se baisser à volonté.

Tout était silencieux autour de la petite maison; nous avions vainement exploré les alentours du regard; nous commençions à douter qu'on nous attendît en ce lieu, lorsque nous vîmes s'agiter les tiges flexibles de quelques bambous rabougris qui bordaient un petit sentier; nous nous approchâmes de ce point, d'où ne tarda pas à sortir un enfant de quatorze à quinze ans. Cette pauvre créature avait une apparence maladive; elle était hâve et grêle, pourtant sa

physionomie exprimait la douceur et la bienveillance. Ce jeune garçon portait le costume des travailleurs ; une veste ample en tissu de coton bleu et un caleçon qui s'arrêtait à mi-jambe. Ses cheveux, que les hommes et les femmes portent également longs et non pas rasés à la manière des Chinois, étaient maintenus au dessus de la tête par un petit peigne en bambou grossièrement sculpté ; il tenait en main un chapeau conique qu'il avait été forcé de quitter pour se blottir entre les arbustes épineux. Après avoir jeté sur nous un regard scrutateur, ce jeune enfant fit rapidement un signe de croix et se dirigea vers la hutte, dont la façade mobile se souleva lentement.

Depuis fort longtemps nous étions les hôtes habituels des plus pauvres Cochinchinois, et cependant l'excessive misère de cette habitation nous surprit. Quelques vases en terre rouge, un hamac en corde, une table et un banc composaient tout le mobilier de ce pauvre réduit ; nous ne vîmes pas même l'objet de luxe qu'on rencontre d'ordinaire dans les plus misérables maisons cochinchinoises, le plateau en bois incrusté de figures de nacre, sur lequel reposent les feuilles de betel, la boîte renfermant les noix d'arec et le pot de grès qui contient la chaux coquillière qu'on mêle à ces substances.

A peine fûmes-nous entrés qu'une vieille femme se jeta à nos pieds et nous supplia de l'ouïr en confession. Cette malheureuse était desséchée par l'âge, la maladie et la misère ; elle ressemblait à un amas d'ossements maintenus par des ligaments insuffisants. En ce moment M. D... ne comptait plus guère au nombre des vivants; il était épuisé de fatigue ; la longue course que nous venions de faire et deux mois de la vie que nous menions auraient eu raison d'une organisation plus forte que la sienne ; il était anéanti. Ce fut donc à moi qu'échut le devoir de confesser cette pauvre femme.

Lorsque j'eus accompli ce devoir, j'allai rejoindre MM. D... et C..., qui étaient couchés dans un coin de la chambre. Les habitants de cette humble maison ne possédaient rien qui pût éveiller la cupidité des maraudeurs ; aussi, n'avaient-ils pas songé à pratiquer quelque réduit secret pour dissimuler leurs richesses ; nous retirâmes un avantage réel de ce dénuement ; pour la première fois depuis deux mois, nous ne fûmes pas enfermés, et nous pûmes respirer librement notre part d'air pur. Le bien-être que nous en éprouvâmes fut si grand, qu'à peine étendus sur le plancher, nous ne tardâmes pas à nous endormir profondément. Mais nous ne devions pas échapper longtemps aux misères de notre position ; nous fûmes bientôt éveillés en sursaut par le bruit que firent en entrant dans la cabane une dizaine d'hommes. C'étaient des satellites cochinchinois, reconnaissables à leurs jaquettes rouges garnies de parements bleus, à leurs pantalons blancs et à leurs chapeaux à bandes longitudinales blanches et rouges. La plupart étaient armés de piques garnies d'un fer aigu et tranchant, quelques-uns étaient munis de fusils. A notre aspect, ces intrépides soldats mirent la lance en arrêt et nous ordonnèrent de les suivre. Nous n'essayâmes pas de leur résister; et nous nous disposâmes à exécuter l'ordre qui nous était intimé. Alors la vieille femme s'approcha de nous dans l'humble posture d'une suppliante, et, après avoir reçu notre bénédiction, elle laissa tomber de ses lèvres ces paroles de sainte résignation que l'Évangile a introduites dans toutes les langues :

— Que la volonté de Dieu soit faite !

Cette chrétienne dévouée avait été témoin, pendant sa vie, de plusieurs arrestations semblables ; elle avait vu nos prédécesseurs liés comme des criminels, entraînés aux clameurs d'une foule irritée; elle trouvait, la bonne femme, que les temps s'étaient améliorés, car il n'y avait rien de cruellement hostile dans l'attitude de ces hommes, et, lorsqu'ils nous virent décidés à les suivre, ils ne prirent contre nous aucune précaution. On nous plaça au centre de cette petite troupe ; les soldats armés de piques en avant et sur les côtés, ceux qui avaient des fusils en arrière. En toute autre circonstance, l'aspect de ces derniers eût excité notre hilarité ; ces pauvres diables, embarrassés d'un fusil, d'une giberne remplie de munitions, d'une poire à poudre en corne d'une longueur démesurée et d'une épinglette, étaient plutôt occupés à maintenir leur harnachement dans une position régulière qu'à surveiller nos mouvements.

Lorsqu'on donna le signal du départ, le jeune enfant qui nous avait reçus s'élança vers nous en sanglotant, et déclara qu'il nous suivrait pour alléger notre misère et la partager ? Nous voulûmes nous opposer à cet acte de dévoûment; mais il persista énergiquement dans sa détermination, et se joignit à nous. La vieille femme, bien loin de le retenir par ses prières, l'encourageait du regard et semblait heureuse de son action. Lorsque ce petit incident fut vidé, nous nous mîmes en route ; le soleil était haut sur l'horizon, et ses rayons acérés pénétraient dans nos chairs comme des aiguilles d'or ; mais cette chaleur piquante était bien préférable à l'asphyxie incomplète que nous subissions tous les jours. Je l'avoue à ma honte, en songeant que notre arrestation avais mis un terme à ces supplices, j'éprouvais involontairement une secrète satisfaction ; c'est que, malgré le dévoûment, malgré la foi, l'homme est atteint au fond du cœur d'une lâcheté égoïste que rien ne détruit !

Nos gardes nous apprirent qu'ils nous conduisaient à Fay-Fo, grande ville située à deux journées de la baie de Tourane, et que là le mandarin du lieu déciderait sur notre sort. Fay-Fo est à cinquante lieues du point où nous nous trouvions ; nous fîmes ce trajet à pied, dans un pays de l'aspect le plus monotone. La terre était couverte de rizières et de champs de cannes ; ce n'était qu'auprès des habitations, misérables huttes, sales et malsaines, que nous voyions quelques plants de cocotiers ou de canelliers blancs. Les travailleurs que nous rencontrions, épuisés par la misère, avaient une apparence maladive, comme presque tous les habitants de ce pays. La plupart étaient presque nus, ils n'avaient qu'un langouti attaché sur les hanches, et ce vêtement nécessaire était ordinairement d'une dimension fort exiguë. Le plus grand nombre roulaient en manière de turban une pièce d'étoffe autour de leur tête, comme les Chinois du Fo-Kien, et ne portaient pas de chapeau. Le soir, lorsque nous nous arrêtions, nous prenions gîte dans quelque pagode isolée, si la nuit nous surprenait dans un village de peu d'importance ; si nous arrivions, au contraire, dans quelque ville populeuse, on nous conduisait dans les prisons publiques, où nous couchions confondus avec des malfaiteurs. Mais on eût dit qu'en notre faveur les récits miraculeux de quelques légendes chrétiennes s'étaient réalisés, et que notre bon ange, sous les traits de notre jeune Cochinchinois, s'était rendu visible pour nous protéger. Pendant les douze jours que dura notre voyage, ce pauvre enfant nous donna les preuves les plus touchantes de sa sollicitude et de son dévoûment. Souvent il s'éloignait du chemin que nous suivions pour cueillir quelques fruits sauvages, quelques bananes qui avaient mûri loin des habitations, des grappes noires de wampi, qu'il nous offrait ensuite avec empressement. Si l'on nous permettait de nous reposer quelques instants, il avisait le plus fatigué de nous et s'emparait à l'improviste du petit paquet de hardes que nous portions. Lorsque nous nous arrêtions le soir, et qu'on voulait prendre contre nous quelques précautions, il implorait la pitié de nos gardes ; ses prières étaient si touchantes, il était si persuasif et si pressant, qu'il parvenait toujours à obtenir quelque adoucissement en notre faveur. Ce cher enfant avait le génie de la charité. Arrivés à Fay-Fo, ce fut lui qui nous procura à chacun un hamac en corde pour dormir. Dans la prison, il préparait nos aliments ; ses soins étaient tendres et dévoués comme ceux d'une mère pour ses enfants.

Après une quinzaine de jours de captivité, nous demandâmes imprudemment à être conduits devant le mandarin; on accéda à notre demande. Les agents de police de la localité, vêtus de noir à peu près dans le goût des bedeaux de nos églises, vinrent nous

prendre pour nous conduire devant notre juge. Une foule compacte se pressait dans les rues que nous traversâmes, elle paraissait s'intéresser à notre sort et ne nous poursuivait d'aucune clameur hostile; nos conducteurs s'ouvraient un passage à travers ce flot en frappant à droite et à gauche avec le bâton qu'ils portaient comme insigne de leurs fonctions. Les rues de Fay-Fo sont étroites et sales; la maison du mandarin chez lequel on nous conduisit était précédée d'une court fort vaste; la salle d'audience était au fond d'un grand vestibule. Le mandarin, que nous trouvâmes entouré d'officiers subalternes et de satellites, était un petit vieillard d'une figure maussade; sa peau jaune citron ressemblait à un lambeau sali de parchemin; il portait quelques poils raidis et blancs sur la lèvre supérieure et au menton. Ce personnage n'était pas vêtu avec la même recherche que les mandarins chinois; la partie la plus remarquable de son habillement était une longue robe brune descendant jusqu'aux pieds. Deux domestiques étaient occupés à l'éventer, en agitant, l'un devant sa poitrine, l'autre derrière son dos, un écran en feuilles de palmier.

Dans ce pays les formes judiciaires sont fort simples. On n'instruisit pas notre cause, on ne nous fit subir aucun interrogatoire, on nous dispensa même du soin de nous défendre. En notre qualité d'accusés on nous fit agenouiller devant notre juge qui nous dit simplement :

— L'empereur statuera sur votre sort; j'attends les ordres que je lui ai demandés; on ne peut avoir une réponse de lui avant vingt jours, jusque-là vous resterez en prison. Comme vous avez violé les lois de l'empire, en vous introduisant dans l'intérieur du pays, je vous condamne à recevoir tous les jours dix coups de bambou.

Et d'un geste il nous congédia...

Comme vous le disiez, docteur, nous protestâmes contre cet arrêt, mentalement, il est vrai; nous nous contentâmes de représenter à cet abominable homme que les maladies et les fatigues que nous avions supportées rendaient fort dangereuse pour nous toute punition corporelle, et que nous pourrions bien mourir avant l'arrivée des dépêches de l'empereur. Le perspicace mandarin daigna comprendre la justesse de notre observation; il ordonna de différer de quelques jours la correction journalière qu'on devait nous administrer.

Les prisons de l'extrême Orient ne sont pas si noires que les nôtres; on n'y remarque pas ce luxe de pierres froides et humides, de cadenas et de verrous, de barreaux scellés dans les murs et de portes bardées de fer qui font le principal ornement de nos maisons de détention, grandes et petites. Ces peuples barbares laissent aux prisonniers la libre jouissance de l'air et de la lumière; les demeures dans lesquelles ils enferment les détenus ressemblent beaucoup à celles qu'habitent les plus honnêtes gens. Il est vrai que leurs prisons ne sont guère que des maisons d'arrêt; les peines corporelles remplacent toujours chez eux les détentions prolongées. L'adoption de cette méthode repressive simplifie beaucoup l'économie politique de ces peuples en ce qui touche le système pénitentiaire; les gouvernants n'ont pas à se préoccuper de la discipline à introduire dans une grande réunion de bandits, ni des moyens de leur assurer plus tard la possibilité de gagner leur vie; elle est aussi plus avantageuse au criminel lui-même; lorsque l'on a passé par là, on peut dire sans partialité que la méthode la plus expéditive est certainement la meilleure.

La petite chambre que nous occupions en prison communiquait avec une autre chambre dans laquelle étaient renfermés des chrétiens cochinchinois; nous passions ordinairement une partie de la journée avec ces braves gens à causer des intérêts du catholicisme dans ces contrées, ou à fortifier leur instruction religieuse. Nous recevions quelques visiteurs, et parmi eux se glissaient toujours quelques émissaires des chrétiens qui approchaient des mandarins et qui nous renseignaient sur ce que l'on tramait contre nous. C'est par eux que nous apprîmes le jour qu'on devait nous flageller pour la première fois. La veille, nous priâmes plus longtemps que de coutume, pour remercier Dieu de ce qu'il nous faisait la grâce de confesser son nom au milieu des souffrances, et nous nous jetâmes tout habillés sur nos hamacs. Je commençais à m'endormir, lorsque je fus éveillé par notre jeune Cochinchinois qui me pria de me lever en silence pour écouter une confidence qu'il avait à me faire. Je m'approchai en toute hâte d'une fenêtre près de laquelle il s'était retiré en m'attendant. La figure de notre jeune ami avait une expression de résolution qui relevait sa douceur habituelle; dès que je fus près de lui, il me dit avec vivacité :

— Suivez-moi, mon père, le temps presse; j'ai tout préparé pour votre fuite!

— Comment, mon enfant, vous voulez que j'abandonne nos frères lorsqu'ils vont passer par les épreuves du martyre?

— Vous leur serez plus utile hors de ces murs; vous préparerez leur fuite comme j'ai préparé la vôtre. Vous êtes fort et bien portant, vous pouvez faire de grandes courses pour vous soustraire aux recherches qu'on dirigera contre vous. Partez, moi je resterai près d'eux pour leur donner des soins.

— Lorsque Dieu me fait la grâce de me permettre de souffrir en son nom, et de racheter ainsi des fautes bien nombreuses, je serais un ingrat et un lâche si je voulais me soustraire à cette expiation. Non, mon enfant, je ne veux ni ne dois fuir, surtout si le spectacle de mes souffrances devait toucher une âme et la ramener à Jésus-Christ. Nous ne devons pas seulement prêcher par des paroles, mais encore par le martyre.

Ces paroles firent une profonde impression sur cet enfant; il parut réfléchir un moment, puis il me répondit :

— Vous avez raison, mon père, vous devez rester; je regrette d'avoir troublé votre sommeil.

Depuis notre arrivée en prison, ce pauvre enfant passait son temps à nous donner des soins et à se faire instruire par un vieux catéchiste cochinchinois, détenu comme nous, lequel l'affectionnait beaucoup. Sa piété était si douce, qu'il était un objet d'édification pour tous nos compagnons de captivité. Il avait été seulement ondoyé à sa naissance; mais comme il était le plus instruit de nos catéchumènes, nous lui avions promis de lui conférer le baptême quand il le réclamerait. A cause de cette circonstance, il portait encore son nom cochinchinois, mais, entre nous, nous l'appellions très-souvent Jean, en souvenir du disciple bien aimé dont il avait l'onction et l'extrême douceur. Il existait dans la conduite de cet enfant des contrastes qui nous frappaient; dans certaines circonstances, il déployait une énergie excessive; dans d'autres, il laissait éclater des élans de sensibilité qui annonçaient une âme presque timide. Il nous avait suivis avec résolution, il nous avait défendus avec énergie, et souvent nous le surprenions pleurant à l'écart. On pouvait surtout dire de lui qu'il cherchait à convertir avec des larmes; lorsque des Cochinchinois idolâtres venaient nous voir, il les prêchait avec enthousiasme, et, s'il se trouvait parmi eux des jeunes filles, il les enlaçait de ses bras et les baignait de ses pleurs, en les engageant à renoncer aux idoles et à se faire chrétiennes. Il y avait tant de candeur dans l'âme de cet enfant, que nous ne lui faisions jamais d'observations sur cette étrange conduite. En voyant ces manifestations singulières, M. D... me disait souvent :

— Cet enfant est un ange, et cependant je ne voudrais pas que nos élèves de Pinang lui ressemblassent. Il y a en lui quelque chose d'efféminé qui ne peut convenir à un ardent défenseur de la foi.

Le récit de notre supplice ne saurait vous intéresser, toutes les flagellations qu'on administre dans le monde se ressemblent : qu'on reçoive le knout, la bastonnade, la schlague, le fouet, cent coups de garcette ou de bambou, debout, couché, lié contre un poteau, ce

sont toujours des coups fort rudement appliqués. On fit pour nous les choses très convenablement : on nous conduisit dans la cour de la maison du mandarin, et ce fut devant ce haut dignitaire, entouré d'une foule immense, que nous fûmes bamboués. Nous supportâmes assez bien cette première épreuve ; nous entrâmes en prison clopin clopant, mais pas trop maltraités. Notre pauvre enfant pleurait, il se jeta à nos pieds et nous supplia de lui administrer le baptême le lendemain. Il nous demanda avec instance de donner à cette cérémonie toute la publicité possible, afin qu'il pût, lui aussi, confesser publiquement sa foi. Nous voulûmes calmer cette sainte exaltation ; mais il insista avec cette tenacité qu'il avait montrée dans d'autres circonstances, et nous dûmes céder à ses prières. Le lendemain, nous réunîmes nos compagnons de captivité ; nous leur annonçâmes que, sous les yeux de nos ennemis, malgré les châtiments qui l'attendaient, notre jeune catéchumène voulait recevoir le baptême ; nous les engageâmes à prier avec nous pour celui qui courait au martyre ! La prison retentit d'un douloureux sanglot, et chacun s'agenouilla. Quand notre prière fut terminée, le vieux catéchiste cochinchinois amena à M. D.., préparé pour la cérémonie, notre jeune catéchumène.

— Comment voulez-vous nommer cet enfant, demanda M. D...

— Joana ! répondit le vieux Cochinchinois.

M. D... répéta la question, croyant avoir mal entendu.

— Joana ! répéta le catéchiste ; cet enfant est du sexe féminin.

Il est impossible de rendre l'impression que nous éprouvâmes à cette révélation ! nos yeux se mouillèrent de larmes, et nous nous repentîmes d'avoir donné quelque éclat à cette cérémonie, sachant bien quelles seraient les suites de cette manifestation. La jeune fille était rayonnante d'espérance ; on eût dit qu'en tombant sur son front, l'eau sainte du baptême l'avait illuminée d'une divine clarté.

Dans ces contrées, le costume des femmes pauvres ressemble beaucoup à celui des hommes. Les mêmes noms propres sont communs aux personnes des deux sexes, et les jeunes garçons de quinze à dix-huit ans, imberbes, pâles et malingres, ressemblent à de jeunes filles. Ce sont toutes circonstances réunies qui nous avaient complétement trompés.

Nous reprochâmes avec douceur à la pauvre fille d'avoir entretenu notre erreur ; elle nous répondit avec l'ingénuité d'un ange que c'était afin que nous puissions accepter, sans objection, ses services et ses soins. Cependant, le mandarin, prévenu de ce qui s'était passé dans la prison, fit ordonner à Jeanne de comparaître devant lui. Elle se présenta devant le magistrat avec tout le respect qu'elle devait au représentant du César cochinchinois. Mais lorsqu'il lui ordonna de rétracter l'engagement, qu'elle venait de prendre, de rester fidèle à Jésus-Christ, elle repoussa avec indignation cette demande ; le malheureux lui fit infliger cinquante coups de bambou en sa présence ! Lorsqu'on la releva, ses lèvres s'agitaient encore comme pour prier ; mais son regard était fixe, elle n'entendait plus, elle ne voyait plus. On la transporta en prison : nous prodiguâmes vainement nos soins ; sa respiration devint bruyante, ses yeux se troublèrent, elle tomba en agonie. Huit heures après son baptême, elle mourut au milieu de nous, comme une des saintes martyres du temps de la primitive Église.

M. G... était ému en finissant de nous raconter cette histoire, et j'avoue que moi-même j'étais profondément touché ; le récit de ce martyre me reportait au temps des premiers chrétiens et me faisait comprendre leur héroïsme. Je serrai la main de l'abbé G.., et je lui dis :

— Mon cher abbé, quoi qu'on fasse les plus aimants et les plus dévoués seront tôt ou tard les maîtres de la terre.

Je pris congé de mes amis ; il était trois heures de l'après-midi ; la brise de mer soufflait agréablement ; je me fis conduire dans mon palanquin au pied du cône élancé qui s'élève au centre de l'ile comme un observatoire gigantesque. Arrivé là, je mis pied à terre et commençai à gravir le chemin tracé en spirale autour de la montagne, verte comme un rocher tapissé de mousse. Des sapans vigoureux bordent ce sentier impraticable pour les voitures ; le tronc lisse de ces grands arbres s'élève à cent pieds de terre, et leurs branches robustes entrelacées dans les airs forment un dôme impénétrable. Sous ce toit protecteur croissent, confondus et pressés, des arbustes et des plantes herbacées, du milieu desquels s'élancent de sveltes fougères dont les tiges minces et flexibles agitent joyeusement à leur sommet une ombrelle de feuilles élégamment découpées. La montagne est déchirée de distance en distance par des gorges profondes, dans le creux desquelles on entend la voie claire et gaie d'un filet d'eau qu'il est impossible d'apercevoir. Ces vides sont comblés par une végétation puissante parée de teintes sombres ; on dirait que les espèces végétales aient pris la tâche de cacher les larges entailles que les convulsions volcaniques ont faites au sol qui les nourrit.

Le silence qui règne en ce lieu est troublé à de longs intervalles par le pas d'un cheval qui monte ou descend le pénible sentier ; par le cri d'un oiseau momentanément retenu dans les rets fleuris de quelque liane, ou par l'appel que fait quelque singe à sa famille attardée. Arrivé à une certaine hauteur, je m'assis au pied d'un arbre dont le feuillage moins serré laissait passer les rayons divisés du soleil, semblables aux fils soyeux d'une chevelure d'or ; des insectes brillants montaient et descendaient joyeusement dans ce fluide lumineux, comme s'ils eussent voulu imprégner la surface émaillée de leurs ailes de ces étincelantes clartés. Je les admirais dans leur vol rapide formant des cercles insaisissables, exécutant de capricieuses arabesques, lorsque j'entendis une vive conversation éclater au dessus de moi.

Je levai la tête et j'aperçus, suspendus à une hauteur prodigieuse, un groupe de singes qui causaient avec vivacité. C'étaient de grands animaux noirs de jais ; ils portaient autour de leur museau bistré une sous-barbe et des favoris d'un blanc nacré ; n'eût été leur longue queue ils auraient ressemblé à de vieux nègres. Bientôt leur conversation dégénéra en querelle, et par moments on eût cru qu'ils allaient en venir aux mains. Les femelles et les petits se tenaient derrière les mâles, non sans montrer le poing à leurs adversaires et en leur adressant mille paroles offensantes. Il me semblait que j'avais sous les yeux une troupe de funambules exécutant dans les airs une des mille scènes populaires si souvent reproduites par nos caricaturistes. Je ne sais comment cela se fit ; mais tout d'un coup les provocations et les menaces cessèrent, et cette cohorte bruyante se répandit sur les rameaux qui, quelques moments auparavant pouvaient devenir le théâtre d'une lutte très-vive.

Dès que les individus de cette troupe indisciplinée se furent distribués sur les branches du grand végétal, ils se mirent à les secouer avec une telle violence qu'en un instant le sol fut couvert d'une grêle de fruits semblables à ceux du micocoulier. Je crus d'abord que c'était à moi qu'étaient adressés ces projectiles dont un très-grand nombre m'atteignit ; mais ce n'était pas dans un but hostile que ces messieurs travaillaient si vaillamment. Dès qu'ils virent le sol jonché de ces petites baies, ils descendirent avec précipitation des régions aériennes qu'ils occupaient pour manger leur récolte.

Les animaux sont, sous le rapport de l'intelligence, des adultes restés enfants ; lorsqu'on observe leurs mœurs et leurs instincts on se croirait au milieu des habitués d'une école primaire ; des enfants dans un verger ne se fussent pas autrement conduits. A peine furent-ils à terre qu'ils se jetèrent avec avidité sur cette jonchée de fruits, se pressant, se coudoyant pour atteindre les plus gros et les plus charnus et poursuivant, pour les leur arracher, ceux qui avaient eu l'adresse de s'en emparer. A mesure que la faim se calmait, le désordre augmentait, l'un jetait un fruit à demi rongé pour dérober

celui de son voisin, une mère enlevait la part de son enfant pour l'exercer à la patience, et toutes ces espiègleries étaient accompagnées de jurements et de coups.

Au milieu de cette confusion, une voix grave prononça quelques paroles avec autorité, et l'on fit silence, celui qui venait de parler ainsi était un nouvel arrivant d'une taille colossale, et qu'à sa figure grave et sérieuse je reconnus pour le chef de ce peuple. Dès que les autres singes l'aperçurent, ils l'entourèrent à distance d'un cercle respectueux, et ils restèrent dans la plus parfaite immobilité, lui laissant ramasser, sans contestations, les fruits qu'il préférait. Quand il eut suffisamment mangé, il prononça de nouveau quelques paroles, et la troupe turbulente se dispersa dans l'ordre le plus parfait. En vertu de quel droit ce chef vénéré exerçait-il le pouvoir ? Reconnaissait-on sa supériorité physique ou sa supériorité intellectuelle ! A voir l'austérité de son maintien, la beauté de son visage, la robuste vigueur de ses membres, comparées à la turbulente légèreté de ses sujets, à leurs formes grêles, on pouvait croire qu'il régnait par le double droit de la force et de l'intelligence. Je ne sais pourquoi, en présence de cet étrange personnage, je fus saisi d'une crainte superstitieuse ; ce roi sombre au milieu de cette forêt, tenant à distance son peuple infime, vivant seul à l'écart, me fit involontairement songer à ce dieu de la mythologie indienne, le plus puissant de tous les dieux, expiant sa grandeur par un éternel isolement.

J'allais cependant m'enhardir assez pour adresser la parole à ce roi velu, lorsqu'il s'assit sur son céant, ramassa quelques fruits et s'éloigna ensuite à pas tents. Peut-être la reine était-elle non loin de là dans sa hutte royale garnie de fougères et de mousses, entourée de lianes parfumées, à l'abri des regards indiscrets de ses sujets. Ce singe avait la gravité austère d'un chef barbare, son front ridé portait les traces indélébiles que l'exercice du pouvoir imprime sur les plus fortes têtes ; il était l'image de l'intelligence et de la force dominant les petites passions d'un peuple ignorant ; mais il était triste et inquiet comme un roi absolu.

Dans ces contrées où le despotisme a été de tout temps en vigueur, les hommes ont-ils emprunté, aux animaux, qui ont précédés sur la terre, la forme de leur gouvernement, ou bien les animaux ont-ils imité l'homme dont ils ont reconnu la supériorité intellectuelle ? De fait, il n'existe aucune différence entre les rhajas qui gouvernent la Malaisie et le chef de ces quadrumanes, dont je venais par hasard de constater les mœurs singulières et la constitution monarchique. On dirait que dans cette partie de l'Orient les hommes et les animaux les plus élevés aient senti, dès les premiers âges du monde, la nécessité de concentrer le pouvoir dans une seule main. Mais il est certain que l'homme, en rapport avec les races occidentales, ne conservera pas longtemps une forme de gouvernement incompatible avec une civilisation plus avancée.

Dr Melchior YVAN.

(*La suite au prochain numéro.*)

VICTOR HUGO

A LOUVAIN.

Nous avons déjà fait remarquer, dans notre précédente livraison, combien l'opinion de l'auteur de *Notre-Dame de Paris* avait exercé d'influence sur la décision du conseil communal de Louvain, relativement à la restauration de son magnifique hôtel de ville. Nous avions cru, d'abord, que de simples paroles avaient été échangées avec l'échevin qui a reçu M. Victor Hugo à l'hôtel de ville, mais nous sommes en mesure d'affirmer aujourd'hui, que des lettres ont été échangées, et que l'opinion écrite a peut-être été plus décisive encore que l'opinion verbale. M. De Luesemans connaît le proverbe : *verba volant scripta manent* : aussi, a-t-il voulu étayer d'un *document historique* puissant, le rapport que lui-même avait été chargé de faire au conseil communal sur la question et qu'il a fait avec autant de talent que d'intelligence artistique. Si la lettre de M. De Luesemans est un modèle de bon goût, de déférence, de provocation intelligente, la réponse de M. Hugo est un de ces documents que l'hôtel de ville sera heureux et fier de posséder dans ses archives.

Voici d'abord la lettre que M. de Luesemans a adressée à M. Hugo.

Monsieur,

« Vous avez bien voulu consacrer à notre visite, une journée entière prise sur vos occupations. J'ai été assez heureux pour me trouver sur votre passage et pour vous recevoir dans notre antique hôtel communal.

« J'ai été heureux, surtout, de recueillir de votre bienveillance des observations que nous mettrons à profit, et fort de votre autorité, je persisterai avec une nouvelle conviction dans l'opinion que j'avais de la nécessité de compléter un jour le monument dont nous sommes quelque peu fiers, en plaçant dans les niches *destinées* à les recevoir, les statues de quelques grands hommes qui se rattachent à nos souvenirs historiques.

« Lorsque j'eus l'honneur de vous remettre un exemplaire du rapport que je fis au conseil communal sur cette affaire, j'avais, je vous l'avoue des projets intéressés.

« Puisque vous aviez bien voulu nous témoigner tant d'intérêt, je me proposai dès lors de venir vous importuner; j'étais résolu à vous prier de mettre dans la balance le poids de votre opinion que je considère comme décisive. Je me décide donc à recourir à vous au nom de notre ville, dans l'intérêt de l'art et à l'occasion d'un débat qui n'est pas terminé, mais que grâce à votre autorité, j'ai l'espoir de simplifier considérablement.

« La seule question qui reste encore debout après les interminables discussions que vous connaissez par mon rapport, est celle de savoir s'il convient, s'il n'est même pas indispensable de placer des statues dans les niches de notre hôtel de ville?

« C'est sur cette question, Monsieur, que je me suis senti le courage de vous demander votre opinion que j'espère rendre décisive pour les dissidents. »

A cet appel tout chaleureux et tout patriotique M. Hugo a répondu par une de ces improvisations qui sont toute une page d'histoire.

Bruxelles, le 29 février 1852.

Monsieur,

« A mon retour d'une petite absence, je trouve votre excellente et gracieuse lettre. Elle me rappelle, en la renouvelant, la cordialité de votre accueil. Je suis heureux que mon passage à Louvain n'ait pas été absolument inutile aux beaux édifices que votre ville contient en très-grand nombre, et en particulier à votre précieux hôtel de ville. Votre hôtel de ville est, pour la période flamboyante de l'architecture ogivale, un specimen complet, c'est-à-dire un chef-d'œuvre. Or, un chef-d'œuvre ne saurait être touché avec trop de goût et approché avec trop de respect. A mon sens, on a trop restauré votre magnifique hôtel de ville au dehors, et on ne l'a pas assez restauré au dedans. Je vous l'ai dit, et vous vous rappelez peut-être mes raisons qui ont paru frapper votre esprit. Si mon reproche à l'architecte pouvait ressembler à une accusation, votre grenier, encombré de belles sculptures, quelques-unes à peine frustes, contiendrait les pièces à l'appui. — Mais ce qui est fait est fait. N'insistons pas.

« Je suis complètement de votre avis sur la convenance, je dis plus sur la nécessité, de meubler de statues les niches vides de votre hôtel de ville. J'adopte de tous points les conclusions de votre excellent et solide rapport. Il y a, pour ce complément que la statuaire doit à l'achitecture, deux raisons principales : — premièrement, une raison d'art : l'hôtel de ville de Louvain, est un édifice qui s'élance, qui jaillit, qui monte, *ascendit*, c'est là sa beauté; son jet vertical est splendide. Or, les niches vides dessinent à l'œil trois ou quatre zônes horizontales qui brisent ce jet vertical et dénaturent la ligne simple et fière de cet édifice *compliqué en apparence, un au fond*. Meublez les niches, le défaut s'en va, l'ensemble reparaît dans toute son unité. — deuxièmement, une raison d'histoire : Un édifice communal ou religieux dont les niches statuaires sont vides est

un livre dont les pages sont blanches. Mettre une statue, c'est tracer une lettre. C'est avec ces lettres là que l'histoire écrit.

« Je réponds à votre appel avec empressement, Monsieur, et je vous envoie mon opinion puisque vous pensez qu'elle peut avoir quelque influence sur vos intelligents et honorables collègues du conseil municipal de Louvain. Je ne suis parmi vous qu'un passant, mais un passant ami de votre histoire, de votre art, de votre pays. Vous le savez, j'aime cette terre libre où il y a tant de belles choses et tant de nobles cœurs, ce n'est pas la première fois que je l'écris, et que je le dis hautement. — Permettez-moi de profiter de l'occasion pour vous recommander la superbe façade, Style Rubens, de l'église que vous appelez, je crois, Saint-Michel. Restaurez-là le moins possible. C'est encore là un chef-d'œuvre.

« Je vous renouvelle, Monsieur, l'assurance de ma plus vive cordialité.

VICTOR HUGO. »

Nous croyons le conseil communal de Louvain composé de trop d'hommes intelligents pour ne pas adopter cette opinion qui est non moins artistique que parfaitement sensée. Nous engageons également MM. les Bourgmestre et échevins de Bruxelles à méditer cette petite leçon d'histoire et d'art. L'hôtel de ville de la capitale est encore un peu plus délabré que celui de Louvain; comme lui ses niches sont veuves de statues et il n'y a pas la moindre apparence que l'on songe à les relever. M. De Brouckère devrait bien visiter un peu ses greniers et M. Hugo devrait bien lancer de sa fenêtre une de ces suppliques fulgurentes qui enflammerait peut-être l'imagination de tout notre conseil de régence.

Allons poète vous avez déjà restauré Louvain, mettez un peu la main à l'hôtel de ville de Bruxelles.

J. A. L.

Correspondance.

Paris, le 9 mars.

La vente des livres du feu roi Louis-Philippe, dont l'exposition publique a eu lieu, hier, de midi à trois heures dans la salle de la rue des Bons-Enfants, près du Palais-Royal, consacrée spécialement à la vente des bibliothèques, est une sorte d'événement. Un grand nombre de curieux a envahi la salle d'exposition et n'a cessé de l'occuper pendant les heures consacrées à l'exposition.

Cette vente comptera dans l'histoire de la bibliographie, car c'est une des plus belles, en même temps que des plus considérables qui se soient faites depuis le commencement du siècle. Le nom royal du propriétaire, les faits politiques qui se rattachent à un certain nombre des volumes mis en vente, la rareté, la richesse des éditions doivent attirer une foule d'amateurs de tous les points de l'Europe ; des Russes, des Anglais, des Hollandais connus par leur passion bibliographique sont venus à Paris ou ont chargé des mandataires de se porter acquéreurs en leur nom.

Le catalogue se compose de deux volumes de 300 à 350 pages, qui sont devenus eux-mêmes une rareté qu'on se dispute à prix d'argent ; imprimée il y a un mois à peine, l'édition en est complétement épuisée, et on n'en trouve plus un seul exemplaire à vendre ni chez les éditeurs, ni chez les libraires de Paris. La vente aura lieu le soir à 7 heures ; elle ne durera pas moins de 26 jours.

Permettez-moi de vous donner quelques détails sur ces richesses littéraires et artistiques, dont une partie s'est transmise par héritage dans la famille d'Orléans, dont l'autre a été acquise pendant un règne de 18 ans pour les bibliothèques de Neuilly, du pays-Royal, des Tuileries et des différents châteaux royaux.

L'histoire, les sciences, les belles-lettres, la théologie y comptent des milliers de volumes; les beaux-arts s'y font surtout remarquer.

La catégorie moderne comprend toutes les grandes collections de sculpture, de peinture, d'architecture, de voyages qui se sont faites depuis 30 ans ; tous les musées de Paris, de Versailles, de Rome, de Florence, de Naples, de Madrid, de Londres, de Venise, de Bruxelles, d'Anvers, de Vienne, de Munich, de Dusseldorf, etc., etc., toutes les galeries particulières de l'Europe qui ont été gravées ou décrites, etc. On distingue parmi elles la grande chalcographie du musée du Louvre, en 81 volumes in-folio, et les iconographies les plus rares des souverains français et étrangers.

Les collections anciennes n'y sont pas moins riches. L'histoire de la gravure, de la lithographie, de la caricature sont là complètes depuis leurs inventeurs jusqu'en 1848. Les cabinets du duc d'Orléans, régent, de Pphilippe-Égalité, du duc de Penthièvre renfermaient en ce genre des trésors dont Louis-Philippe a recouvré une partie sous la Restauration, et qu'il a constamment augmentés pendant tout son règne; toutes les gravures des grands maîtres flamands, allemands, italiens, anglais, sont là en épreuves magnifiques, reliés avec un luxe inouï.

Ces belles collections, qui sont hors de la portée des bibliothèques ordinaires, seront disputées par les riches amateurs, qui ont déjà parlé de prix fabuleux

Quant aux vieux livres et aux manuscrits, j'en citerai quelques-uns, dont le nom seul sera une bonne fortune pour les bibliophiles.

Le roman du chatelain de Coucy;

Melliadus de Leonnoys, où sont contenus les nobles faicts d'armes du vaillant Melliadus de Leonnoys, 1532. In-folio gothique (aux armes du comte de Toulouse), catalogué n° 1302.

Le *Roman de Tristan*, catalogué au n° 1303, manuscrit du seizième siècle sur papier avec dessins à la plume coloriés. C'est l'abrégé en prose du grand roman de Tristan, composé par Guillaume de Sala, clerc de la chambre du roi François Ier (aux armes du comte de Toulouse).

Le *Roman d'Yvain* avec ce titre : c'est livres et le livre de monseigneur Yvain. Petit in-folio (aux armes du comte de Toulouse) manuscrit de la fin du XIIIe siècle, contenant une version en prose très-curieuse d'un des romans des plus anciens de la Table Ronde.

Quelques-unes des 19 miniatures qui composent ces volumes n'ont pas été achevées. Quelques feuillets de la fin ont été arrachés. (N° 1306 du catalogue).

Chronique française de Guillaume Crestin, très-beau manuscrit sur vélin du commencement du 16e siècle. Les sommaires réunis sont en rouge; les capitales sont peintes en or et en couleurs. Ces manuscrits proviennent de la vente du duc de la Vallière.

Chi commencement li regret de Guillaume le comte de Haynau pere a le roynne Dengleterre et a le contesse de Julers (aux armes du comte de Toulouse); manuscrit sur vélin à deux colonnes, du commencement du 14e siècle.

Un *Joseph juif et hébreu*, translaté en vulgaire françoys (par Guillaume Michel de Tours), 1534. In-folio imprimé avec figures gothiques, sur velin, orné d'initiales peintes en or et en couleur. Ce beau livre a fait partie de la bibliothèque des d'Urfé ; il a été acheté par le duc de la Vallière, puis par le duc de Penthièvre.

La chronique de Perceforest avec ce titre :

La très élégante, délicieuse, mellifluе et très plaisante histoire du très noble et victorieux et Exellentissime Roy Perceforest Roy de la Grande-Bretagne. Imprimé à Paris 1628, pa Nicolas Cousteau, pour Galliot Du Pre 6 volumes in-folio en maroquin doré.

L'histoire de ce livre est assez curieuse. Il fut acheté à la vente de la princesse de Condé en 1724 au château d'Anet, par le comte d'Hoym, pour 399 livres ; acheté ensuite par Boze ; vendu à Gaignat pour 1100 livres; vendu ensuite au duc de la Vallière; acheté enfin par le duc de Penthièvre pour 1601 livres.

Nous avons entendu assurer par un amateur qu'à la vente qui va avoir lieu, quelqu'un était chargé d'aller jusqu'à 10,000 francs.

L'attention des curieux a été attirée non seulement sur les livres rares dont je viens de vous indiquer quelques perles choisies, mais sur un certain nombre d'ouvrages qui ont gravement souffert pendant la révolution de février.

Ainsi, par exemple, une grande collection d'histoire naturelle est mutilée et tachée de boue.

Une autre, celle d'Audubon (*The Birds of America*), qui avait coûté 10,000 fr., n'a plus que le 4e volume ; les autres ont été brûlés.

La reliure en maroquin doré d'une grammaire égyptienne de Champollion-Figeac est lacérée et souillée de taches de boue ; le livre intérieur est intact.

Une grande édition de Voltaire (celle de Kehl) a perdu la moitié de ses volumes. Une partie des autres est brûlée ou lacérée à l'intérieur. Il en est de même d'une édition de Rousseau.

Mais la chose la plus curieuse en ce genre, est celle qui a été faite sur un exemplaire de la collection des tableaux et peintures du palais Pitti. On a arraché six feuilles, et on a écrit sur l'intérieur de la couverture, plusieurs noms avec ces mots : aux Tuileries, 24 février 1848.

On dit que cet exemplaire sera très-recherché, et il est en effet fort curieux.

RAPPORTS.

Sur un mémoire présenté par M. Derote. consul général belge dans le royaume des Deux-Siciles, *sur la possibilité et l'importance de l'introduction de l'art du mosaïste en Belgique.*

Rapport de M. Roelandt.

« L'auteur de ce mémoire, dans ses voyages en Italie et en Sicile, a été frappé de l'importance de l'art du mosaïste, surtout à Rome, à Florence et à Venise, où cet art s'est particulièrement concentré. En voyant le nombre considérable d'artistes, peintres et travailleurs que la mosaïque nécessite, M. Derote a conçu l'idée d'en doter la Belgique; il s'est entretenu de ce sujet avec différents artistes belges, qui habitent l'Italie, et a acquis la conviction que cet art pourrait, sans obstacle et à peu de frais, être acclimaté dans notre pays et y donner naissance à une nouvelle branche d'industrie, qui deviendrait, pour beaucoup de jeunes gens, une source nouvelle de profit et d'honneur.

La mosaïque se divise en trois catégories distinctes, la première, désignée sous la dénomination de marqueterie en pierre et pavés vénitiens, formant des dessins produits par la juxtaposition et combinée au moyen de pièces rapportées, tantôt en marbre ou pierres dures, tantôt en terre cuite ou en émail. Ces mosaïques représentent des rosaces, des compartiments, etc., à l'imitation des pavés des anciens monuments. Beaucoup d'église en Italie ont, non-seulement des pavés, mais le revêtement des murs, des pilastres et les autres ornements également en mosaïque. Au moyen âge, on y a introduit, en outre, comme motif de décoration, l'usage de petits prismes en terres cuites, revêtues, du côté apparent, d'un vernis coloré, comme on en voit dans la cathédrale de Palerme.

A Florence, on fabrique des mosaïques à l'imitation des anciens, représentant sous forme de tableaux portatifs et en pierres artistement assemblées, des sujets divers. Enfin, la mosaïque romaine se compose, non avec des fragments de pierres naturelles, mais avec des fragments d'émaux colorés portant le nom de *smalt;* elle représente des sujets d'ornements aux autels et aux murailles des édifices religieux, ou des tableaux portatifs de diverses dimensions; elle comprend aussi la petite mosaïque, exécutée avec des filaments d'émail sur fond de marbre ou d'émail noir et destinée à orner seulement les tables, boites, tabatières, broches, bracelets et autres objets de luxe. Ce sont ces petites mosaïques qui occupent, à Rome, un grand nombre d'ouvriers et dont on voit des boutiques dans presque toutes les rues.

Les mosaïstes romains retirent de Venise la plus grande partie des émaux qu'ils emploient; l'auteur du mémoire donne à ce sujet d'amples détails sur la fabrication, la mise en œuvre, le mode d'exécution, ainsi que sur les ustensiles nécessaires à cette fabrication; il indique de même la rémunération dont jouissent les artistes et les ouvriers employées à ces travaux, les prix de vente des divers produits, ainsi que les frais d'établissement que coûterait l'introduction de cette nouvelle industrie en Belgique.

Le travail de M. Derote est extrêmement intéressant et contient tous les renseignements désirables pour que l'on se forme l'opinion la plus favorable d'une telle entreprise dans notre pays. L'auteur indique deux moyens pour atteindre ce but : l'un, qui a pour objet de faire venir un artiste expert pour l'organisation des ateliers; l'autre, qui consiste à envoyer des jeunes gens intelligents, en apprentrissage dans les villes de Florence, Venise, et Rome; je donnerai la préférence à ce dernier mode; il me semble le meilleur pour atteindre le but désiré. »

Rapport de M. Partoes.

« L'on doit savoir gré à M. le consul général Derote de la communication qu'il a faite : implanter en Belgique l'art de la mosaïque, me parait une chose praticable et une chose utile. On encouragerait la culture des arts, on lui donnerait une application nouvelle, et on favoriserait en même temps les artistes.

Nous avons dans notre pays des sculpteurs, des peintres, des dessinateurs, parmi lesquels il en est beaucoup qui, sans figurer au premier rang, possèdent cependant un talent réel, et qui trouveraient par la mosaïque une application utile et en même temps profitable de leur talent.

Malheureusement tous les sculpteurs ne veulent faire que des statues, tous les peintres ne veulent faire que des tableaux, tous veulent se consacrer à des œuvres purement d'art. Parmi les sculpteurs, même de second et de troisième rang, combien en est-il qui croiraient déroger en s'adonnant à l'art spécial dans lequel Benvenuto Cellini s'est illustré. C'est un abus, et nous croyons que le Gouvernement doit s'appliquer à ouvrir à la généralité des artistes des voies nouvelles : tout le monde aurait à y gagner.

Chez les anciens, le goût et la main des artistes se révélaient partout; les objets les plus communs, les plus usuels, portaient leur empreinte; pourquoi n'en serait-il pas de même chez nous?

Chez une nation avancée en civilisation, dans un pays aussi artistique que la Belgique, l'art devrait se refléter partout, il ne suffit pas qu'il existe dans les grands monuments, dans les statues, dans les tableaux; il faut qu'on le retrouve dans les constructions particulières, dans les meubles, dans les ornements, dans l'industrie.

Tout ce qui tend à élever, à épurer le goût, présente un intérêt national, car tout cela tend, en même temps, à augmenter les jouissances de chacun, et à accroitre les forces productives du pays.

A ce point de vue, je crois que le mémoire de M. Derote mérite de fixer l'attention; il est entré dans des détails qui prouvent combien il serait facile d'introduire en Belgique l'art de la mosaïque, il a démontré qu'il ne faudrait pour cela qu'un faible sacrifice d'argent, et, pour ma part, je n'hésiste pas à exprimer l'opinion qu'il serait désirable que le Gouvernement fit une tentative dans ce sens, du moins pour ce qui concerne la mosaïque que j'appellerai *monumentale,* ou la grande mosaïque.

Ainsi que l'a exposé M. Derote, l'art du mosaïste se divise en deux branches distinctes, la mosaïque de bijouterie, et la grande mosaïque, celle qui représente des tableaux et s'applique aux monuments.

La première constitue une fabrication spéciale dont les produits sont d'un placement limité, et je doute qu'on puisse arriver à lutter avec succès dans ce genre avec les artistes de Rome et de quelques villes de l'Italie.

Mais il en est autrement, je pense, pour la grande mosaïque; celle-ci demande à être exécutée sur place; elle est d'un emploi plus artistique.

Le décor en mosaïque convient particulièrement dans nos climats, la mosaïque appliquée au pavement, à la décoration de nos temples, de nos palais, serait une heureuse innovation, c'est un art à encourager et qui me parait susceptible de succès.

Je me rallie donc à l'opinion de mon honorable collègue M. Roelandt, et comme lui, je pense que le mode à suivre pour atteindre le but que l'on a en vue, c'est d'envoyer en Italie deux ou trois de nos jeunes artistes, qui se montreraient disposés à étudier l'art de la mosaïque. Sauf à faire venir ensuite un artiste de mérite qui pourrait former une école et dont le talent pourrait être employé en même temps d'une manière profitable, soit à l'église érigée à la Reine, soit à tout autre monument. »

Conformément aux conclusions de ses commissaires, la classe a pensé que l'art du mosaïste, utile sous plus d'un rapport, est digne de fixer l'attention du Gouvernement et que son introduction dans ce pays mérite d'être encouragée. Il sera répondu dans ce sens à M. le Ministre de l'intérieur.



ACTUALITÉS.

SOUVENIRS. — RÉVÉLATIONS.

SOMMAIRE : — Les cours du Cercle artistique et littéraire, — M. Deschanel et nos grandes dames, — la fusion et l'infusion, — les cours de M. Place, disciple de Gall ; — l'Infante, Victor Hugo et l'album du comte d'H*** ; — un vers doublement illustre. — Les Musées nouveaux et les anciens, — la vente du maréchal Soult. La Société des gens de lettres.

Les soirées du Cercle artistique et littéraire prennent un développement tel que les salons semblent déjà faire défaut au public nombreux qui s'y presse. Non-seulement il y a foule, mais encore foule choisie ; les célébrités les plus éminentes de l'émigration y assistent. Quelquefois, Victor Hugo, Dumas, Quinet, Michel de Bourges, David d'Angers et quelques autres s'y rencontrent et sont l'objet d'une curiosité attentive ; bien plus, nos jolies femmes, nos femmes à la mode s'éprennent d'un amour ardent pour la littérature. Les cours de M. Deschanel, un des hommes distingués de l'université de France, ancien professeur au collège de Versailles, semblent être la cause du déraillement qui s'opère dans les habitudes du grand monde. M. Deschanel est un causeur charmant, qui ne fatigue point son auditoire, s'en rend maître au contraire et le suspend à ses paroles avec une véritable puissance d'attraction. C'est en même temps un causeur lettré qui parle de Molière et du *Misanthrope*, de Jehan, de Meung et du *roman de la Rose* comme s'il eût vécu du temps de ces illustres immortels. On applaudit beaucoup à la justesse, au tact et à la délicatesse de ses aperçus.

Nous y applaudissons, en ce qui nous concerne, d'autant plus vivement, que nous considérons comme un bienfait immense ces cours publics destinés à propager le goût des lettres en Belgique. Aussi, quand nous voyons toutes ces nobles dames qui ont nom de W***, princesse de la T***, Q***, de L***, de B***, se mêler à ces fêtes de l'intelligence, nous ne désespérons pas de voir fermer un jour ces affreux bouges, espèces de *jambonnières* où l'on nous débite de la littérature au litre, moyennant cinquante centimes, et où l'on vous hurle des romances stupides entre deux pipes de tabac. Plaisirs ignobles, stériles, où l'on n'a que de mauvaises habitudes à prendre et de puantes odeurs à rapporter.

A ce double point de vue de la pipe et du faro, la fusion projetée entre le *Cercle* et *la Loyauté* nous a toujours fait peur, et nous apprenons aujourd'hui avec plaisir que ces deux sociétés, ayant eu l'une contre l'autre de mutuelles défiances, se sont rendu leur parole. Le mariage n'aura pas lieu. *La Loyauté* a eu peur des goûts trop artistiques du Cercle; le *Cercle* a frémi des habitudes trop bourgeoises de *la Loyauté*. Puis aussi *la Loyauté* mettait, dit-on, pour condition à la fusion que le *Cercle artistique et littéraire* perdrait son nom. Sans doute, la Loyauté est une belle chose, et la Société une réunion d'honnêtes gens qui se sont affublés d'un titre respectable ; mais qu'est-ce que cela prouve en littérature? On peut manger fort honnêtement des huîtres et faire une partie de wisth sans être artiste; mais, à coup sûr, M. Stas n'ira pas à *la Loyauté* parler *Galvanoplastie*, ni M. de Brouckère *économie politique*, et M. Fétis n'ira pas y faire l'*histoire de la musique*, ni MM. Borguet, Deschanel n'y pourraient point parler littérature. Cela jurerait horriblement. M. Place y rencontrerait des bosses phrénologiques extraordinaires, et son très-charmant cours ne serait pas apprécié. La fusion nous paraît donc assez heureusement impossible. C'est une idée à reprendre et un local plus convenable à chercher. Quelle bonne aubaine pour le *Cercle* si le *Casino*, le *Jardin des fleurs* ou la *Philharmonie* pouvaient se nettoyer de leur crasse et de leur fumée. Comme on donnerait de belles soirées littéraires et artistiques dans ces salles aujourd'hui si noires et si parfaitement *culottées*. — Passez-moi ce mot hideux qui est tout de circonstance. — Comme les fleurs y seraient bien plus belles, la littérature plus charmante et les cours plus suivis ! Nos dames devraient réellement ourdir entre-elles cette petite conspiration, afin de soustraire leurs maris aux joies de l'estaminet. Tout le monde y gagnerait indubitablement, et ce serait une belle conquête entreprise au profit des lumières et de la civilisation.

Nos illustres proscrits ne se font pas voir seulement au Cercle, ils dînent en ville, vont en soirée où on leur tend le traquenard de l'*album*. L'album joue un grand rôle aujourd'hui dans nos salons ; on fait des bassesses pour obtenir un distique de Victor Hugo ou un bon mot d'Alexandre Dumas. Voici un fait charmant qui nous a été raconté par la fée Urgelle qui assiste assez volontiers à ces sortes de réunions.

A la suite d'un dîner où se trouvaient Victor Hugo et quelques personnages célèbres de l'aristocratie bruxelloise, on le pria de laisser un souvenir de son passage sur un très-bel album que lui remit son amphitryon. Le grand poëte, qui est aussi charmant que courtois, et homme de goût par excellence, jeta les yeux sur quelques pages de ce livre, où il trouva de très-beaux vers signés de l'Infante d'Espagne.

Aussitôt il détacha une de ces perles précieuses, la prit au bout de sa plume, et la fixa de nouveau sur le papier en la sertissant dans cette simple mais magnifique alvéole :

« VICTOR HUGO, » « *Après l'Infante.* »

Après l'Infante ! Quel monde d'idées renferment ces deux mots. Quelle courtoisie chevaleresque et en même temps quelle rayonnante considération. Puis, quel doux sentiment patriotique ! Voici ce bienheureux vers qui deviendra célèbre à un double titre :

« SOLEIL DE MA PATRIE, AU REGARD JOYEUX. »

C'est l'Infante regardant l'Espagne ; c'est Victor Hugo pensant à la France ; c'est l'aristocratie de la gloire disant à l'aristocratie du nom trois choses charmantes en deux mots. — Infante vous avez eu une pensée pour votre patrie, je l'ai comme vous : poëte et femme, vous l'avez exprimée noblement, hardiment, avec talent; je suis heureux de l'exprimer de même après vous et de la sceller de mon nom.

Ce vers là peut s'apprêter à faire un voyage de long cours, car il est évident qu'il fera le tour du monde.

—

Dans notre précédente livraison, nous avons parlé de nouvelles salles devant s'ouvrir au Musée pour les dessins des grands maîtres, les gravures, etc. Voici ce que dit à cet égard un journal de Bruxelles :

« Pour le moment, ces travaux sont l'objet d'une discussion, et ils sont suspendus. Il paraît que dans le projet primitif, on conservait la lumière au moyen des fenêtres existantes. Mais la commission instituée pour l'inspection du travail trouve qu'une dépense de quelques mille francs de plus est nécessaire, au contraire, afin de *boucher les fenêtres* et éclairer du haut ce nouveau sanctuaire. Nous approuvons fort cette mesure. Pour faire mal la chose, mieux vaut ne pas la faire du tout. On peut juger déjà de l'effet ridicule de ce que l'on a pompeusement appelé le Musée des Antiques.

» S'il est facile d'énumérer les travaux d'art qui s'exécutent à Bruxelles, il est encore plus facile de causer de ce que l'on n'y exécute pas. Revenons un peu sur le local de l'Académie. Il est permis de le faire sans passer pour un diseur grognon.

» Le local est malsain, cela est prouvé. Trop surbaissé et privé d'air lorsque l'atmosphère est épaissie par la réunion des élèves et la chaleur chargée de vapeurs du luminaire, elle devient pestilentielle. Les professeurs, tous les hommes de talent qui se consacrent à l'éducation, en ont été affectés à diverses reprises; à tel point que plusieurs d'entre eux ont été forcés de demander des congés pour cause de santé, et que chaque soir il en est qui sont obligés de s'absenter. A tout instant, l'on constate de graves affections cérébrales chez les élèves. Dernièrement encore, on transportait à l'hôpital St-Jean un des bons élèves de la classe d'après la figure antique, atteint d'un transport au cerveau. Son état a été l'objet d'une étude sérieuse, et l'on n'a pas manqué d'accuser *le local de l'Académie*. On parle d'une enquête entreprise sur les lieux par une commission médicale, et plusieurs médecins ont déjà défendu à leurs clients de fréquenter les classes de dessin de la ville pour cause d'insalubrité.

» Devant de tels faits, le gouvernement et la ville seront-ils émus? Construira-t-on enfin un nouveau local ! Il n'y a pas de fonds, dit-on ; mais l'on a dépensé *trente mille francs* en location de planches à l'époque de l'exposition ; d'un autre côté, le Cercle artistique, au moyen

d'une fête, s'est créé une somme de *soixante et dix mille francs* sur les cent mille à peu près qu'il a dépensés pour une salle de bal; et l'on ne pourrait pas affecter une somme semblable chaque année pour élever un monument! Dans deux ans, le même embarras aura lieu pour le salon; la même dépense, perdue, engloutie à tout jamais, sera donc faite encore?

» Tandis que l'on peut, que l'on doit même construire un local qui pourrait tout à la fois : 1° servir d'Académie de dessin et de peinture; 2° donner gîte aux expositions des beaux-arts; 3° être affecté aux diverses cérémonies publiques. Enfin on en pourrait tirer parti pour des fêtes et pour toute espèce d'usages divers au profit des beaux-arts. Les moyens ne manqueraient pas si l'on se donnait la peine d'y penser. En tout cas, le terrain ne fait pas défaut. La rue de la Régence en contient un, situé entre le ministère de la justice et les bâtiments du Musée de l'Industrie, parfaitement convenable en tous points.

» Et lorsque Anvers et Gand, au résumé villes secondaires, puisqu'elles ne sont pas la résidence royale, possèdent de véritables palais pour leurs Académies, pour leurs expositions, il serait honteux qu'en cela Bruxelles restât longtemps encore au-dessous d'elles.

» Chaque ville pourtant, prise isolément, fait de grands efforts en Belgique pour que l'éclat des arts rejaillisse sur elle. Il semble que la plus petite cité ne soit pas indépendante, si elle aussi ne possède pas son salon des beaux-arts. De tous les points du pays, c'est une grêle d'expositions se succédant, s'ouvrant même dans le même moment. Est-ce un bien, est-ce un mal? Nous n'oserions trancher la question. Encourager la peinture de genre a peut-être un côté bon et utile; mais encourager les plus médiocres médiocrités, ceci est un tort que nous ne pardonnerons pas. C'est aussi la plus grande plaie de l'art lui-même.

» A peine l'exposition des *Amis des Arts* est-elle ouverte à Gand, que la *Société royale des beaux-arts et de littérature* — toujours à Gand, — annonce l'ouverture de son exposition annuelle pour le mois de juin.

» Mons ouvrira la sienne également au mois de juin, — ainsi que Namur. — Anvers sera pour le mois de juillet. Mais voici une de nos vieilles cités flamandes, notre vieux Louvain, tout coloré de mélancolie et de moyen âge, dont les monuments sont veufs de trente colléges, dont l'Hôtel-de-Ville se dresse pour planer sur le siècle comme une vieillerie toujours belle et toujours nouvelle; voici notre gothique Louvain qui s'avise aussi de se mettre à la mode du jour, et qui veut avoir son exposition des beaux-arts.

» Une exposition en 1852, quand on possède *les deux Avares* et *la Conversion de saint Paul!* Ombres des Otto Van Veen, des Hans Verbeek, des Schoreel, des Cornelis, des Van Eyck et des Hemmelinck, vous serez donc voilées un jour par les portraits en frac, les bottes vernies et les robes de satin du XIXe siècle! Mais vos bourgmestres l'ont dit, et au fait, si *le monde est une comédie, chacun y doit jouer son rôle*. C'est notre tour aujourd'hui. Or, le salon de Louvain s'ouvrira au commencement de septembre, le jour de la kermesse de la ville.

» Eh bien, malgré ces salons permanents, la peinture ne prospère pas, les ateliers chôment, les grands marchands reviennent de leur tournée étrangère assez mécontents, et l'engouement des amateurs éprouve un temps d'arrêt dans les ventes importantes. A propos de ventes, on nous écrit de Paris que, malgré l'annonce réitérée des journaux, il est à présumer que la collection du maréchal Soult ne sera pas vendue publiquement. Ce serait, en effet, une perte irréparable pour la France si ces tableaux étaient dispersés dans des mains étrangères.

» On nous assure que Louis-Napoléon veut les conserver à la nation française, parce que, d'une part, la galerie du maréchal contenant la plus admirable collection de l'École espagnole que l'on puisse réunir, il est jaloux de voir le Louvre possesseur de ces chefs-d'œuvre. En second lieu, ces richesses ayant été acquises par le maréchal lors des guerres de Napoléon, il semble qu'elles reviennent de droit à la nation sous l'égide de laquelle elles ont été conquises.

» On a beaucoup jasé sur la façon plus ou moins légitime dont l'illustre maréchal de l'Empereur avait réuni sa collection; mais on dit que l'art n'a rien à voir dans l'intime conscience des collectionneurs, et la défense du maréchal est dans l'anecdote bien avérée du tableau intitulé *la Cuisine*. Cette toile, d'après la chronique, aurait été donnée à l'illustre général par les religieux d'un couvent que l'épée de M. Soult avait sauvé du feu et du pillage. Ce trait à la Bayard s'est-il répété souvent dans la vie guerrière du possesseur? Ce qui est certain, c'est que les plus belles toiles de Murillo, de Vélasquez, de Ribera, sont chez le maréchal Soult.

» Espérons que l'on comprendra ici de la même manière l'importance de conserver dans le pays les œuvres réunies par des nationaux. Notre Musée de Bruxelles, entre autres, aurait bien besoin que quelques morceaux de maîtres vinssent remplir des lacunes existant dans cette collection. Ce n'est pas que nous voulions le déprécier; pris en détail, ce Musée renferme quelques belles et magnifiques œuvres, et la collection des gothiques, par exemple, est une des plus complètes que l'on puisse réunir. Des maîtres flamands, devenus fort rares, y déploient l'histoire curieuse de la peinture à une époque où la foi enfantait l'originalité, la physionomie et la sincérité mystique dans l'art.

L'Emancipation, — car c'est à elle que nous venons d'emprunter ces quelques faits, — a parfaitement raison; on ne s'occupe pas assez de nos collections publiques; des lacunes importantes et considérables s'y font sentir non-seulement au point de vue *historique*, mais au point de vue *artistique*. Les élèves manquent d'études, de moyens, de comparaison, et c'est là principalement qu'est le moyen d'action le plus puissant pour l'enseignement. De la comparaison naît la discussion, et de la discussion jaillit la lumière.

Il ne faudrait pas, toutefois, appliquer trop généralement cet axiome, car on serait souvent exposé à se tromper. Exemple: — La *Société des gens de lettres*, qui vient de s'éteindre, est morte pour avoir trop discuté. Pendant quatre années consécutives elle a *discuté* son règlement, et elle a succombé avant d'y avoir mis la dernière main. On a fait de tout dans cette société — excepté ce pour quoi elle avait été instituée : — de la littérature. La division est venue parce que tout le monde voulait être maître au logis; les uns demandaient que le *bulletin* fût fait de telle façon, les autres de telle autre; quelques-uns avaient pensé à faire un *bulletin politique*. Il est résulté de tout ceci un cahos au milieu duquel tout s'est effondré. Que les trois volumes qu'elle a publiés lui soient légers! Quant à nous, il nous a été impossible de les digérer. J. A. L.

RAPPORTS.

Rapport de la commission chargée de préparer les programmes des examens à exiger des lauréats du grand concours d'architecture (*).

MESSIEURS,

Par une dépêche qui a été communiquée à la classe des beaux-arts, dans sa séance du mois d'octobre dernier, M. le Ministre de l'intérieur nous a rappelé l'invitation qu'il nous avait adressée, en juin 1850, de lui présenter un programme des matières qui feront l'objet de l'examen auquel seront soumis les lauréats des grands concours, y compris celui d'architecture.

Vous vous souvenez, Messieurs, qu'à la suite des rapports de vos commissaires, et après une discussion approfondie, vous avez cru devoir vous borner à donner votre avis sur ce qui concerne les concours de peinture, de sculpture et de gravure exclusivement, vous réservant d'examiner et de traiter à part les questions que soulève le concours d'architecture.

Le rapporteur de votre commission s'exprimait en ces termes, dans la séance du 4 juillet 1850:

« Il m'a semblé, Messieurs, qu'il fallait aller au plus pressé et s'occuper, en premier lieu, de ce qui concerne le programme du concours de peinture, réservant pour un examen tout particulier

(*) La Commission se composait de MM. Partoes, Roelandt, Suys, Quetelet et Alvin, rapporteur.

les questions qui se rapportent à l'enseignement de l'architecture. Les considérations qui vont suivre auront, en conséquence, le concours de peinture pour objet spécial. Peut-être jugerez-vous que ce que je vous propose d'exiger du peintre pourrait être également imposé au sculpteur et au graveur; mais quant à l'architecte, il faudra un programme tout différent, et je crois devoir le dire dès à présent, il ne me paraît pas que l'on puisse, à l'égard de ce dernier concours, se dispenser d'un examen préalable. Les considérations qui vous ont décidés à repousser l'examen préalable, lorsqu'il s'agit du concours de peinture et de sculpture, perdraient toute leur valeur, si l'on voulait les appliquer au concours d'architecture. J'insiste donc, Messieurs, pour que vous écartiez, quant à présent, cette partie de la question; elle ne ferait aujourd'hui que compliquer, sans utilité, une discussion qui, restreinte dans les limites où j'ai cherché à la renfermer, présente déjà d'assez grandes difficultés. »

L'année 1853 a été assignée au grand concours d'architecture, et le Gouvernement ne peut tarder plus longtemps à publier les conditions de cette lutte, afin que les concurrents qui s'y préparent ne soient point pris au dépourvu.

La commission, à qui vous avez confié le travail relatif à la préparation des programmes, s'est réunie le 16 décembre, afin que son rapport pût vous être présenté à la séance du mois de janvier. Rapporteur désigné à l'avance, afin d'éviter les retards, j'avais réuni les éléments sur lesquels devaient porter les délibérations de mes collègues. Les fonctions que j'ai longtemps occupées au département de l'instruction publique m'ayant associé à tous les travaux relatifs à l'organisation et à la direction de l'école de génie civil, et m'ayant permis d'apprécier les vastes connaissances et le jugement sûr de notre confrère, M. Lamarle, inspecteur de cette école, je n'ai point hésité à réclamer le concours de ses lumières, et je me fais un devoir de déclarer que les bases de mon travail m'ont été fournies par le savant professeur.

Dans la séance du 16 décembre, à laquelle n'assistaient, avec le rapporteur, que MM. Roelandts et Suys, nous avons successivement examiné les principales questions, et les projets de programme ont été provisoirement arrêtés après quelques modifications. Nos conclusions vous auraient été soumises à la séance de janvier, si des motifs dont j'ai eu l'honneur de donner avis à l'Académie, ne m'avaient obligé de m'absenter ce jour-là. Je vais donc m'acquitter aujourd'hui d'une tâche que, plus que personne, je regrette d'avoir été contraint de différer.

La nécessité de soumettre à un examen préalable les aspirants au grand prix d'architecture n'a rencontré aucune objection. En décidant, en juillet 1850, que les peintres, les sculpteurs et les graveurs seraient admis au grand concours sans examen préalable, vous avez eu soin de faire remarquer qu'il existe une différence essentielle entre ces artistes et les architectes. La réserve que vous avez insérée dans votre rapport tranchait déjà en quelque sorte la question.

En effet, il est un grand nombre de connaissances positives que l'architecte ne peut ignorer, sous peine de demeurer tout à fait au-dessous de sa mission et de compromettre les travaux dont il pourrait être chargé. Proclamer un jeune architecte lauréat, c'est le signaler à l'attention publique, c'est couvrir ses travaux, en quelque sorte, de la garantie de l'État, qui s'assume par ce fait une certaine responsabilité. En raison de cette responsabilité, l'État contracte l'obligation de prendre les précautions que nous plaçons dans l'examen préalable.

Il y a dans l'art de l'architecte deux parties bien nettement distinctes : l'*art*, proprement dit, qui réside particulièrement dans la richesse de l'invention, dans le goût des détails, qui frappe et charme les yeux, et la *science*, qui donne aux œuvres les conditions de durée matérielle. L'architecte doit être à la fois *artiste* et *constructeur*, je devrais plutôt dire ingénieur. Or, les épreuves exigées jusqu'aujourd'hui dans nos concours d'architecture ne portent que sur le côté pittoresque, si je puis m'exprimer ainsi, de l'art de l'architecte. Il a pu souvent arriver que le résultat de la lutte fût de décerner un diplôme d'architecte à un lauréat auquel toutes les conditions scientifiques faisaient défaut. C'est ce que le Gouvernement a voulu éviter, c'est ce qui nous porte à vous proposer l'examen préalable comme un des moyens d'arriver au but désiré.

Dans la tâche qui nous a été assignée, deux écueils devaient être évités. Dispenser les lauréats de faire preuve de connaissances scientifiques, c'était s'exposer à n'envoyer à l'étranger que des dessinateurs incapables de comprendre et, par conséquent, d'étudier avec fruit les monuments de l'art qu'on leur propose pour modèles; c'était au moins les contraindre à des études pénibles pour suppléer au défaut de notions acquises dans les sciences mathématiques, physiques et naturelles et dans l'art de la construction; c'était enfin s'exposer à ne former que des dessinateurs d'architecture. D'un autre côté, se montrer trop exigeant, c'est peut-être décourager des vocations précieuses; car il ne faut pas non plus confondre l'architecte avec l'ingénieur : le premier doit être éminemment artiste, artiste avant tout; le second est avant tout un savant; la science théorique doit être pour lui la base et le contrôle de toutes ses opérations pratiques. Aussi les études auxquelles on oblige ce dernier sont-elles très-longues et très-dispendieuses; elles exigent six années après les humanités. Il ne pouvait entrer dans la pensée de personne d'imposer un pareil programme aux lauréats du concours d'architecture.

Nous vous proposons, Messieurs, deux programmes. L'un comprend les connaissances élémentaires sans lesquelles il n'y a point d'éducation libérale. Elles devraient être exigées, au préalable, des concurrents qui se présentent pour disputer la palme.

L'autre comprend des matières plus relevées; il servira de base à l'examen auquel le lauréat sera soumis avant de partir pour l'étranger.

Cette division de l'examen est de toute équité; l'on ne pouvait exiger l'ensemble des connaissances ci-dessus indiquées de tous les concurrents indistinctement; mais le lauréat, celui à qui le Gouvernement assure de grands avantages pendant plusieurs années, doit, avant d'entrer en jouissance de sa pension, donner la preuve qu'il les possède toutes.

Le programme n° 1 comprend en mathématiques, en physique, en mécanique, en histoire et en littérature les notions théoriques qu'ont acquises d'ordinaire non-seulement tous les jeunes gens qui ont fait leurs études d'humanités, mais même ceux qui ont parcouru les cours des écoles moyennes et des écoles industrielles et commerciales. Nous ne croyons pas devoir nous étendre davantage sur l'indispensable nécessité de ces connaissances pour tout homme qui aspire à entrer dans une profession libérale.

Le programme n° 2 comprend des connaissances plus relevées, mais restreintes dans les strictes limites de leur utilité pratique. C'est moins la science que l'application de la science.

En parcourant ce programme, il vous sera facile de vous convaincre qu'on n'y a fait entrer que les objets de la plus indispensable nécessité.

Votre commission ne s'est point dissimulé que, surtout dans les premiers temps, il arrivera souvent que les lauréats ne seront pas prêts à répondre à l'examen final. Mais nous nous sommes rappelé les intentions toutes bienveillantes du Gouvernement à l'égard de nos artistes; et, d'ailleurs, ce qui a été arrêté pour les peintres, les sculpteurs et les graveurs, peut, avec autant de raison, être réclamé en faveur des architectes. Un délai d'un an à 18 mois pourrait être accordé au lauréat qui ne serait point en état de satisfaire à l'examen. Ce délai suffirait pour l'acquisition des connaissances indiquées dans le programme n° 2, et le pays possède, dans l'école du génie civil de Gand, un enseignement tout organisé dont les lauréats pourront faire leur profit.

La commission est donc d'avis que le Gouvernement soit invité à procurer au lauréat, qui aurait besoin d'un complément d'instruction, le moyen de l'acquérir.

Votre commission a, en conséquence, l'honneur de vous pro-

poser de répondre au Département de l'intérieur par l'envoi des deux projets de programme ci-annexés, en accompagnant cet envoi des considérations développées dans le présent rapport.

I.

Programme des connaissances à exiger pour l'admission au grand concours d'architecture.

1. Arithmétique.
2. Géométrie élémentaire.
3. Trigonométrie rectiligne.
4. Usage des tables de logarithmes.
5. Algèbre élémentaire, jusques et y compris le binôme de Newton.
6. Géométrie descriptive, y compris la perspective, les ombres, la coupe des pierres et la charpente.
7. Mécanique élémentaire et principes généraux de la dynamique.
8. Physique élémentaire.
9. Architecture civile.
10. Principes de la langue française.
11. Notions générales de l'histoire ancienne; histoire moderne, dans ses rapports avec les provinces belgiques.

II.

Programme des connaissances à exiger des lauréats, avant leur départ pour l'étranger.

1. Construction. — *a.* Lever, nivellement, évaluation des travaux de terrassement.

b. Connaissance des matériaux; leur nature, leurs qualités, leurs défauts. Résistance des maçonneries, des massifs poussés latéralement, des bois, du fer et de la fonte, en pièces isolées ou réunies.

c. Méthodes graphiques donnant la solution des divers problèmes relatifs à la stabilité des voûtes.

d. Méthodes d'exécution des terrassements, des sondages, des fondations, des ouvrages en maçonnerie, des charpentes de comble.

e. Chaux, ciments, pouzzolanes, mortiers, bétons.

f. Rédaction des projets. Devis, cahiers des charges, sous-détails des prix, détail estimatif de la dépense.

2. Machines. — *a.* Description des divers engins employés dans les constructions.

b. Équilibre des machines simples eu égard aux résistances passives.

c. Quantité d'action que peuvent fournir les moteurs animés dans les divers genres de travaux.

3. Physique industrielle. — *a.* Théorie des cheminées, description et construction des divers appareils de chauffage, calorifères à air chaud, à vapeur, à eau chaude.

b. Ventilation.

c. Théorie de l'acoustique, appliquée à la construction des édifices destinés à la parole, tels que salles d'assemblée, de concert, de spectacle.

4. Technologie du constructeur. — Notions sur les divers arts et métiers qui ont pour objet la préparation et la mise en œuvre des matériaux employés dans les constructions.

5. Histoire de l'architecture.

Après une discussion à laquelle prennent part MM. Geefs, Roelandt, Quetelet, Stas et le rapporteur, les conclusions du rapport sont adoptées.

NUMISMATIQUE.

De toutes les sciences que cultive l'Europe et dans lesquelles notre Belgique entre pour une si large part, il en est peu d'aussi courtisées en ce moment que la numismatique. Le goût des monnaies et des médailles atteint réellement des proportions énormes. C'est la science à la mode, et l'on peut dire, sans risquer de se tromper, que le nombre des numismates est dix fois plus considérable aujourd'hui qu'il ne l'était il y a un quart de siècle. On s'arrache pour ainsi dire les monnaies et les médailles, on les recherche avec avidité chez les brocanteurs, chez les orfèvres, chez le cultivateur qui les rencontre en bêchant son champ; que dis-je, on fait des fouilles tout exprès pour les arracher au sein de la terre!

Ce zèle est louable. On s'en convaincra facilement quand on réfléchira que l'histoire, commentée, approfondie, est de notre temps une des bases de l'éducation publique, et que ces petits monuments en sont les preuves matérielles.

L'archéologue entouré de ses monnaies peut se croire transporté à l'époque où elles furent fabriquées : il y trouve tous les caractères de ces temps éloignés, jusqu'aux costumes des personnages, la forme des instruments, etc., etc.

L'artiste n'y remarque-t-il pas siècle par siècle le progrès ou le déclin de l'art?

Aussi, ces avantages bien appréciés, la Belgique s'est enrichie depuis une dizaine d'années de quantité de cabinets très-remarquables; et, chose digne de louange, presque toutes nos villes s'occupent maintenant de former des médailliers.

La numismatique du moyen âge semble l'emporter aujourd'hui sur ses deux rivales l'antique et la moderne, et c'est la partie nationale qui partout obtient la préférence. Ainsi, pour notre Belgique, on forme des collections moyen âge soit pour la Belgique en général, soit pour l'une ou l'autre de ses provinces. Il en résulte que les monnaies de la Flandre proprement dite sont particulièrement recherchées par les amateurs de nos contrées.

Néanmoins, les deux premières branches, et notamment la numismatique antique, sont loin d'être négligées : la Belgique possède des cabinets de médailles grecques et romaines qui peuvent entrer en concurrence avec les plus beaux cabinets en ce genre de France et d'autres pays; seulement, le plus grand nombre des amateurs penche aujourd'hui vers le moyen âge, peut-être à cause de la grande rareté et de l'excessive cherté des belles pièces antiques.

Ici, pour nos Flandres, le zèle et l'émulation qu'on met à recueillir les pièces flamandes, en augmentent journellement le prix; leur valeur va quelquefois jusqu'à une hauteur exorbitante. A cette occasion nous ne pouvons mieux faire que de citer la vente du cabinet de feu M. E. Jonnaert, qui a eu lieu à Gand le 19 février dernier. Ce jeune amateur, né parmi nous, mais établi à Gand et enlevé, hélas, trop tôt à la science, était parvenu à former dans l'espace d'une dizaine d'années, une collection de monnaies de la Flandre, des plus remarquables par son ensemble et aussi par la rareté de plusieurs de ces exemplaires. Ces belles pièces ont été vivement disputées entre les amateurs belges et étrangers. Nous donnons ici le prix de quelques-unes :

Un denier d'argent d'Ypres du XIIe ou XIIIe siècle a été vendu	31 fr.
Un autre » de Bruges »	36 »
Un autre de Gand »	43 »
Une maille d'Alost »	86 »
Une maille de Bergues-St-Winox »	88 »
Un denier de Philippe d'Alsace pour Gand	40 »
Un esterlin de Gand de Robert de Bethune	37 »
Un gros tournois du même	80 »
Un denier du même pour Termonde	40 »
Un esterlin du même aussi pour Termonde	145 »
Et finalement un gros au portail de Jean de Namur, frappé pendant la captivité de Gui de Dampierre	360 »

D'autres ventes, peu antérieures à celles-ci, ont produit le même résultat. A celle de M. le comte d'Hane de Leeuwerghem, qui a eu lieu il y a peu d'années, un vieil heaume de notre comte Louis de Male a été poussé jusqu'à 440 fr., et un franc à pied du même jusqu'à 338 francs.

Mais ces prix, quelque élevés qu'ils soient, sont encore bien loin d'égaler ceux de certaines médailles antiques : pour en donner un simple échantillon, nous citerons la vente assez récente de Thomas-Thomas, à Londres, où une Julie, fille de Tite, en argent, a produit 1,198 francs; un Antiochus I, roi de Syrie, 1,530 fr.; un statère de Clazomène, 1,708 fr.; une médaille d'or d'Éphèse, 2,575 francs; un Alexandre le Grand, inédit, en argent, 2,856 fr., et une Bérénice, reine d'Égypte, 4,207 francs!

Ce peu d'exemples suffiront, pensons-nous, pour faire connaître jusqu'où va aujourd'hui le goût de la numismatique et combien il importe d'empêcher que des pièces rares et précieuses ne passent au creuset; ce qui, il est pénible de le dire, n'arrive que trop souvent.

Si le goût des monnaies et des médailles augmente journellement, le nombre des ouvrages qui en traitent s'accroît dans la même proportion. A chaque instant on voit éclore d'excellents traités de numismatique; chaque pays fournit sa part. Nous ne nous chargerons pas d'en donner ici le catalogue; ce serait un travail fastidieux et peu utile, du moins quant aux pays étrangers à la Belgique. Nous recommanderons seulement aux amateurs qui s'occupent de numismatique *antique* les deux précieux ouvrages, quoique déjà un peu anciens, du célèbre Mionnet : l'un sur les médailles des villes, peuples et rois, dites médailles grecques; l'autre

traitant spécialement des médailles romaines. Ces deux ouvrages, outre la description exacte de chaque pièce, en donnent la valeur vénale.

En ce qui concerne les médailles romaines des familles consulaires, nous leur conseillerons de prendre pour guide le recueil tout nouveau de Gennaro Riccio, de Naples, et l'essai de M. de Sau pour la partie byzantine.

La plupart de nos provinces belges possèdent aujourd'hui des traités spéciaux, s'occupant particulièrement des monnaies qui y ont eu cours durant le moyen âge; mais les deux ouvrages généraux, en ce qui concerne le moyen âge de la Belgique, que nous recommandons le plus vivement aux amateurs, et surtout aux commençants, sont : *la notice sur le cabinet monétaire de S. A. le prince de Ligne*, rédigée par M. le professeur Serrure, et celle *sur les anciennes monnaies de la Belgique faisant partie de la collection des médailles de l'université de Gand*, rédigée par le conservateur Denduyts. Le premier de ces deux excellents catalogues a pour avantage d'ajouter à la description de chaque pièce le degré de rareté qui doit lui être attribué.

Nous ne pousserons pas plus loin ces remarques; seulement, nous dirons aux jeunes gens : Appliquez-vous à la recherche de ces monuments curieux de notre civilisation passée; achetez-les, pendant qu'ils sont encore à des prix modérés, car leur valeur augmente journellement; l'étranger les recueille avec avidité et les attire chez lui.

L'étude de la numismatique n'a rien d'effrayant, elle est paisible et facile; les recherches que vous serez obligés de faire dans les auteurs qui en traitent, vous fortifieront dans l'histoire sans vous fatiguer l'esprit. Vous accumulerez insensiblement, et en vous amusant, un petit trésor qui plus tard aura une valeur réelle; bref, vous ne pourrez jamais mieux employer vos loisirs.

***

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

ACADÉMIE ROYALE D'ANVERS. — *Concours du prix de Rome.*

Le conseil d'administration porte à la connaissance des artistes : Que l'époque de l'ouverture du concours, auquel est attachée, pendant quatre ans, une pension annuelle de 2,500 fr., est fixée au 5 mai prochain.

Conformément à l'arrêté royal du 29 décembre 1851, la branche des beaux-arts, appelée à concourir en 1852, est la peinture.

Tout artiste belge ou naturalisé qui n'a pas atteint l'âge de 30 ans peut être admis à concourir.

Le nombre des concurrents est limité à six. Il y aura un concours préparatoire, si le nombre des élèves inscrits dépasse celui de six.

Outre le grand prix, il peut être décerné un second prix et une mention honorable.

Le second prix consiste en une médaille d'or de la valeur de 300 fr. Il peut être accordé en partage, ainsi que la mention honorable.

Les artistes qui se proposent de prendre part à ce concours, devront s'adresser par écrit, ou en personne, au conseil d'administration, au plus tard quinze jours avant la date fixée pour l'ouverture et produire un extrait de leur acte de naissance.

—

VILLE DE MONS.

EXPOSITION TRIENNALE DE PEINTURE, DE SCULPTURE, ARCHITECTURE, ETC.

Cette exposition sera ouverte le 7 juin 1852, deuxième jour de la fête communale de Mons.

Le public sera admis à la visiter pendant un mois.

Seront reçus à l'exposition tous les objets d'art, en peinture, sculpture, architecture, dessin, ou gravure, parvenus, avant le 31 mai, à l'adresse du secrétaire de la commission directrice du Musée (M. A. Demarbaix), à l'Hôtel-de-Ville.

Ne seront pas admis les ouvrages qui ont déjà été exposés à Mons, ou qui ne seraient que de simples copies, et ceux qui seraient contraires à la décence ou au bon ordre.

Les tableaux, dessins et gravures devront être convenablement encadrés et emballés.

La commission directrice du Musée est chargée de la réception ou du refus des objets envoyés à l'exposition, des soins à donner à l'ouverture des caisses, au placement et au réemballage des tableaux, etc., enfin de tous les détails de l'exposition.

Les frais de transport et ceux de réexpédition sont à la charge des exposants. Toutefois, il sera fait des démarches pour obtenir la remise totale ou partielle de ces frais.

La commission choisira parmi les objets exposés ceux à acquérir pour être tirés au sort entre les membres de la Société d'encouragement du Musée.

Elle indiquera en outre à l'administration ceux qui lui paraîtraient pouvoir être achetés pour le Musée.

Elle est aussi chargée d'organiser des souscriptions particulières pour l'achat et le tirage au sort d'objets choisis, à cet effet, parmi ceux exposés.

Dans les acquisitions à faire, la préférence sera donnée aux ouvrages qui à un mérite égal joindront celui de ne pas avoir été exposés ailleurs.

Il sera fait des démarches près du gouvernement, à l'effet d'obtenir soit des subsides, soit des commandes.

Les artistes exposants devront faire connaître d'une manière précise leur domicile. Ceux qui désireront vendre leurs œuvres en indiqueront le prix à la commission.

—

Un de nos habiles peintres d'histoire, M. Eugène Van Maldeghem, vient de déposer un instant la palette pour produire, à l'aide du crayon, une œuvre destinée à se répandre et à se populariser. L'artiste a réuni dans une composition tous les portraits de la famille royale : d'une part, le Roi et la Reine; de l'autre, les princes et la jeune princesse.

Chacun de ces portraits est non-seulement remarquable par la ressemblance, mais encore par la distinction, le goût et la vigueur d'exécution. Nous n'avons rien à ajouter à l'énumération de ces qualités; il sera sans doute superflu d'insister sur les regrets et les espérances que la belle estampe lithographique de M. Van Maldeghem éveille par son aspect, et, par suite, sur le succès qui lui est nécessairement acquis.

—

BRUXELLES, 14 *février.* — La restauration de la fontaine de *Manneken-Pis* est maintenant complète. Une grille gracieuse aux contours ondulés enferme une vasque en pierre de taille un peu trop massive peut-être, et où l'eau tombe on ne sait d'où. En outre, *Manneken-Pis*, tout en conservant son rôle de doyen des bourgeois de Bruxelles et de monument d'ornementation, va devenir un monument d'utilité publique. Des deux côtés de la grille on vient d'établir des tuyaux d'écoulement à jet volontaire, qui par la pression d'un bouton de cuivre, donneront en abondance une eau claire et limpide.

—

A l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, on remet en place le grand tableau de Janssens, qui orne le plafond de la salle des réunions du conseil communal et qui représente l'Olympe; ce tableau vient d'être complétement restauré par M. Leroy.

—

MM. Delevingne et Callewart, éditeurs, viennent de faire paraître un *Recueil de documents officiels concernant l'exposition universelle de Londres et l'exposition générale des beaux-arts de Bruxelles.* Ce recueil est précédé d'une notice statistique sur les expositions en Belgique.

Les expositions de l'industrie nationale ont eu lieu successivement

le 1er août 1820, à Gand,	560	exposants.
Le 20 septembre 1824, à Tournay.	210	—
1825, à Harlem.	. . .	—
1830, à Bruxelles,	842	—
1835. —	641	—
1841, —	1,015	—
1847, —	1,070	—

Indépendamment des expositions centrales qui réunirent à Bruxelles des producteurs de toutes les provinces, il y a eu depuis 1830 plusieurs expositions provinciales ou simplement locales : parmi les premières, nous citerons particulièrement l'exposition des Flandres en 1849 (628 exposants, dont 434 de la Flandre orientale et 194 de la Flandre occidentale), et celle du 7 septembre 1851 de la province de Hainaut (453 exposants).

La première exposition nationale des produits de l'agriculture a été instituée en 1847. Elle a été dirigée par la Société royale Linnéenne d'agriculture de Bruxelles. La première section (produits agri-

coles) se composait de 1,081 exposants. La deuxième section (animaux domestiques) comptait 322 exposants. La troisième section (fruits, légumes, fleurs) avait 306 exposants.

Un arrêté royal du 20 janvier 1848 a décrété que tous les cinq ans il sera ouvert à Bruxelles, à l'époque des fêtes anniversaires de septembre, une exposition publique des produits de l'agriculture, de l'horticulture et des industries qui s'y rattachent directement.

Depuis 1830, sept expositions des beaux-arts (y compris l'exposition générale) ont eu lieu à Bruxelles.

Le salon de	1833 a réuni	482 ouvrages	dont	409	tableaux.	
—	1836	— 610	—	451	—	
—	1839	— 813	—	506	—	
—	1842	— 919	—	602	—	
—	1845	— 982	—	616	—	
—	1848	— 1,186	—	907	—	
—	1851	— 1,479	—	1,059	—	

—

On écrit de Gand :

Hier matin a eu lieu, au palais de l'Université, l'ouverture de l'exposition de peinture de la Société des Amis des beaux-arts. Cette exposition, nous croyons l'avoir dit déjà, promet d'être très-brillante. Parmi les tableaux reçus jusqu'ici, on en compte de MM. Achenbach, Lindlar, Meyer, Guernier, Kannemans, Pleysier, Koster, Van Schendel, Braekeleer, Adèle Kindt, Schaeffels, Lehon, Francia, Jacob Jacobs, Delvaux, Const. Wauters, Clevenberg, Th. Canneel, Ed. De Vigne, Geirnaert, Firmin Bouvy, Wulfaert, De Maertelaere, Boulanger, A. de Pauw, etc.

La commission, nous assure-t-on, attend en outre des tableaux de MM. Gallait, Meisonnier, Hunin, Verboeckhoven, Venneman, Van Lerius, Henri et Adolphe Dillens, Stevens, Serrure, Carolus, Semers et Verheyden.

—

On écrit de Namur : Au 1er juin, l'*Union commerciale et industrielle* de notre ville ouvrira un bazar d'objets d'industrie, ainsi qu'une exposition de tableaux, sculptures, gravures, etc.

Pour ce qui concerne l'industrie, on n'admettra que les objets fabriqués par les habitants de la commune; pour les beaux-arts, il suffit d'être né à Namur.

Une grande loterie sera organisée avec l'autorisation communale, afin d'acheter le plus grand nombre possible des objets exposés.

—

M. Antoine Clesse, l'ouvrier poëte de Mons, vient de mettre au jour un charmant petit volume qui sort des presses de M. Delfosse, et qui renferme un choix intelligent des chansons qui ont paru à différentes époques et ses œuvres nouvelles. Parmi ces dernières, les *chansons populaires* méritent une attention toute spéciale.

—

On écrit de Grammont, le 9 mars : Les premiers jours de mars ont amené à notre hôtel de ville un grand nombre de curieux pour voir une petite mais bien intéressante collection de tableaux que notre compatriote M. Eugène De Block y avait exposés en faveur des pauvres de sa ville natale.

Une toile historique représentant Sainte-Claire, grandeur naturelle, debout et en extase à côté du Saint-Sacrement, paraît avoir produit le plus grand effet. L'ensemble en est simple, noble et religieux ; rien de plus saisissant que cette belle figure tout absorbée en Dieu.

La ville de Grammont se croit heureuse de posséder cette charmante production qui lui rappellera le souvenir d'un de ses plus glorieux enfants.

—

De jeunes artistes, qui fréquentent habituellement le café des Arts, galeries Saint-Hubert, ont eu l'idée d'embellir la grande salle de cet établissement. Ils ont orné de peintures à l'huile huit grands médaillons, dont les sujets sont :

La *Colonne vénitienne*, par Dellacua ; un *Fumeur zélandais ayant près de lui son chien*, par A. Thielens ; une *Rêverie*, effet de lumière, par E. Leclercq ; le *Pêcheur de Goëthe*, par J. Stallaert; une *Fantaisie*, par Gustave Dejonghe; *Deux jeunes enfants bretons*, par Willebrandt ; la *Déclaration sous Louis XV*, par Polli ; une *Ruine au clair de lune*, par Vanderhecht.

Ces tableaux ont été découverts hier, et dans la soirée il y avait foule pour les admirer.

—

Nous lisons dans les grands journaux l'étrange nouvelle que voici :

La Société des Gens de lettres belges cesse d'exister. Après six années d'honorable existence, à la suite des fâcheuses zizanies qui ont éclaté récemment dans son sein, la dissolution de ce corps littéraire a été prononcée d'office hier, sur la proposition d'un des membres fondateurs de la Société.

» Il a été décidé à l'unanimité qu'il serait, par circulaire, donné avis de cette mesure aux littérateurs de la province, et que dans le cas où la majorité des intéressés ne protesterait pas, d'ici au 4 avril prochain, contre la résolution prise, la dissolution serait regardée comme un fait accompli.

La liquidation commencera immédiatement après, et le restant des fonds sera versé dans la caisse centrale des Beaux-Arts, ainsi qu'on l'a annoncé dans le principe. Ceux qui auraient quelques réclamations à faire peuvent, dès à présent, s'adresser au secrétaire de la société, rue du Pont-Neuf, 21, à Bruxelles. »

Nous avouons ne pas comprendre une semblable mystification. Accomplir ou laisser accomplir des actes de cette nature, c'est vouloir se couvrir de ridicule et le déverser sur les membres de la Société qui ne prennent point part à toutes ces petites coteries de vanités blessées. Quant à nous, nous protestons, non-seulement pour le fait de la dissolution, mais plus encore pour la manière grotesque dont on en informe le public. Quand on a des plaies honteuses à cacher, on ne les montre pas à tout propos ni au premier venu !

—

La société royale pour l'encouragement des beaux-arts, à Anvers a pris la décision suivante :

« Pour l'exposition qui doit s'ouvrir le 3 du mois d'août prochain, la société remboursera à tous les statuaires belges, domiciliés en Belgique, les frais de transport par roulage, chemin de fer ou bateau, des œuvres de sculpture en pierre ou en marbre destinées au salon.

« Les artistes resteront chargés du soin de l'emballage à la fin de l'exposition ; et la société n'entend encourir aucune responsabilité pour les dommages qui pourraient arriver aux objets.

« En vertu de cette décision, les sculpteurs participent, pour toute œuvre importante, à la franchise de port assurée jusqu'ici aux peintres par l'établissement de dépôts dans différentes villes du pays.

« Le délai de rigueur pour l'arrivée des objets à Anvers est irrévocablement fixé au 25 juillet. »

—

Étranger.

La prochaine exposition des beaux-arts au Palais-National paraît devoir être des plus brillantes, si l'on en juge par le mérite des artistes qui doivent y prendre part, et dont voici une courte nomenclature :

M. Chasseriau donnera une Desdemone ; M. Roqueplan, Jeunes Filles des Pyrénées ; M. Cogniard, un Grand combat de Taureaux ; M. Jeanron, une Suzanne et des Tableaux maritimes; M. Armand Leleu, un Forgeron ; M. Fr. Millet, une Scène biblique ; M. Couture, les Enrôlés volontaires; Mlle Rosa Bonheur, des Animaux au pâturage; M. Héboin, Femmes du territoire de Constantine à une fontaine ; M. Chaplin, Portraits de M. et Mme de V... ; M. Jules Dupré, un Paysage ; M. Louis Duveau, l'auteur du Doge Foscari, deux sujets de Légendes bretonnes ; M. Hébert, l'auteur de la Malaria, un portrait de Femme espagnole ; M. Fiers, des Mariages des environs de Saint Denis et des Pâturages des Plaines d'Aumale ; M. Corot, des Baigneuses au soleil couchant, une Rue de la Forêt de Fontainebleau, et une Rue du port de La Rochelle ; M. Eugène Isabey, une Procession au temps de Charles IX, dans une ville pestiférée; M. Ph. Rousseau, le Rat qui se retire du monde, et une Basse-cour; M. A. Giroux, des Chevaux de halage, et une Scène du Marché aux Chevaux ; M. Guillemin, la Prudence aux prises avec la Misère; M. Troyon, un Paysage au Printemps, et une Marche d'Animaux à travers un Gué.

Parmi les exposants, on cite encore MM. Pils, Hoguet, Lambinet, Lavieille, Daubigny, Villevieille, Liern, etc.

MM. Ingres, Paul Delaroche, Decamps, Ary Scheffer, Horace

Vernet, Diaz, Théodore Rousseau et quelques autres maîtres s'abstiennent, dit-on, pour cette année, de prendre part à l'exposition.

Parmi les sculpteurs nous citerons M. Etex, qui exposera un groupe en marbre représentant la *France implorant le secours du ciel à l'époque de l'invasion du choléra ;* — M. Barye, un *Jaguar* en bronze ; — M. Clesinger, un groupe de figures ; — M. Frémiet, un groupe d'animaux.

Parmi les artistes belges nous citerons M. Gallait, dont le tableau si justement admiré à la récente exposition de Bruxelles : *derniers honneurs rendus aux comtes de Horn et d'Egmont,* — ira prendre place à côté des meilleurs maîtres français.

—

Par arrêté de M. le ministre de l'intérieur, M. Horace de Vielcastel est nommé secrétaire des musées.

—

M. Bonnassieux aîné, ancien pensionnaire de Rome, vient d'être chargé d'exécuter une des huit statues que l'on destine à la décoration de la cour du Louvre. M. Fontenelle, qui a obtenu une médaille au dernier salon, a été, en même temps, chargé d'exécuter en marbre le buste de Firmin Didot, pour l'imprimerie nationale.

—

On vient de placer sous le vestibule du Théâtre-Français, à côté du Voltaire assis, cet admirable chef-d'œuvre de Houdon, une statue en pied, représentant la Tragédie, en marbre blanc, due au ciseau de M. Clesinger. L'habile sculpteur s'est inspiré évidemment de Mlle Rachel dont il a reproduit le type, car sa personnification de la tragédie n'est pas autre chose que Mlle Rachel poétisée. La Tragédie doit être accompagnée d'une statue de la Comédie, qui n'est pas encore exécutée. Deux statues ayant le même sujet avaient été commandées par le ministère de l'intérieur à M. Duret dont la mission est accomplie. Les statues de M. Duret seront-elles soumises à une exposition semblable à celle qui se prépare pour le travail de M. Clesinger ? C'est ce que nous ignorons encore. Dans tous les cas, il est probable que d'une manière ou d'une autre, le Théâtre-Fançais s'enrichira de nouvelles œuvres de sculpture qui promettent d'être fort remarquables.

—

Quoique l'inscription placée sur le monument expiatoire élevé à la mémoire de Louis XVI, porte qu'il a été commencé par Louis XVIII et terminé par Charles X, cet édifice n'a pas été construit aux frais de l'État, mais des deniers personnels de Mme la duchesse d'Angoulême, fille de l'infortuné monarque.

—

Un peintre voyageur a découvert des fresques byzantines qui avaient été badigeonnées depuis, dans la chapelle du couvent de Béthanie, dont les restes sont situés à quelque distance de Tiflis. Ces fresques paraissent être de la même époque que celles découvertes il y a quelques années à Sainte-Sophie de Constantinople.

—

On vient de découvrir à Jaffa, ville de Syrie, en creusant le port du côté nord, la carcasse d'un navire qui remonte à la plus haute antiquité. Cet objet rare est dans un état de conservation suffisant pour faire apprécier tout l'intérêt qu'il offre à la science.

Un savant anglais qui l'a vu et qui en donne la description, pense qu'il remonte au temps des Juifs, époque à laquelle le port de Jaffa était très-florissant. On sait que l'établissement de ce port date des temps les plus anciens; la tradition le fait exister à l'époque de Noë, et c'est dans ce lieu que Jonas s'embarqua pour se rendre à Tarse dans la Sicile vers l'an 800 avant Jésus-Christ. On annonce que par suite de l'autorisation du gouvernement ottoman, cette précieuse antiquité va être transportée en Angleterre, où elle figurera bientôt au musée de la Société royale de Londres.

—

Une commission d'archéologie chrétienne vient d'être nommée par le saint-père, et une de ses premières décisions a été que le public sera, tous les dimanches et fêtes, en groupes de huit personnes seulement, admis à visiter les catacombes. Il suffira de demander une permission au vicariat, et on trouvera aux heures indiquées (probablement de onze à cinq), dans ces souterrains vénérables, premier cimetière des martyrs à Rome, des *ciceroni* et des livres explicatifs au moyen desquels on pourra les explorer facilement. S. Em. le cardinal-vicaire est président de cette commission, dont le père Marchi, qui a rendu tant de services à la religion et à l'art chretien par ses savantes recherches, et M. Luquet, ce prélat français si plein de cœur, font partie.

—

Deux des inspecteurs du Musée national du Louvres sont partis, dit-on, pour les départements, afin de recueillir différents objets ayant appartenu à des rois de France, et qui ont été signalés au gouvernement : ces objets doivent être apportés à Paris et constituer la base du nouveau musée institué par un décret du président de la république.

—

On sait que le grand clocher de la cathédrale de St-Denis, foudroyé, puis démoli, puis rebâti, puis démoli, sous le règne de Louis-Philippe, est depuis lors resté rasé au niveau du pignon de la royale basilique. Ce clocher historique qui épouvantait tant Louis XIV, va être, dit-on, reconstruit cette année, et la restauration de la cathédrale terminée. Elle dure depuis 1801 et a déjà coûté 18 millions de francs!

—

On assure qu'on va commencer de grands travaux pour enlever le fronton de marbre du Panthéon, qui est dû, comme on sait, au ciseau de M. David d'Angers. Dans un de nos prochains numéros, nous parlerons de cette œuvre qui est l'une des plus importantes de la statuaire moderne. Son auteur a, dit-on, demandé à rentrer en France ; si cette permission ne lui est pas accordée, M. David d'Angers se propose de fixer sa résidence à Bruxelles et d'y ouvrir ses ateliers, de manière à pouvoir exécuter les nombreuses commandes qui lui sont faites.

—

BERLIN. Le *Moniteur Prussien* nous annonce qu'une exposition des beaux-arts va s'ouvrir à Berlin, le 1er septembre prochain, et qu'elle durera jusqu'au 1er novembre.

—

Le jury chargé de statuer sur l'admission et les récompenses des ouvrages des artistes vivants pour l'exposition de 1852, et nommé conformément au chap. II du règlement, se trouve ainsi composé :

Le directeur général des musées, président de tous les pays réunis.

Section de peinture. — Le comte de Morny, vice-président.

Membres désignés par l'élection : MM. Léon Cogniet, Decamps, Eugène Delacroix, Henriquel-Dupont, Mouilleron, Picot, Horace Vernet.

Membres désignés par l'administration : MM. Cottreau, marquis Maison, de Mercey, Reiset, Varcollier, Villot.

Section de sculpture. — M. de Longpérier, vice-président.

Membres désignés par l'élection : J. de Bay, Oudiné, Rude, Toussaint.

Membres désignés par l'administration : comte de Laborde, Raoul-Rochette, comte de Turpin de Crissé.

Section d'architecture. — M. Mérimée, vice-président.

Membres désignés par l'élection : MM. Danjoy, Labrouste.

Membre désigné par l'administration : M. de Caumont.

Le célèbre comte d'Orsay, ami du prince Napoléon, et connu déjà dans le monde artistique par une statuette de l'Empereur, vient d'être chargé par le gouvernement français d'exécuter la statue en marbre du maréchal prince Jérôme, gouverneur des Invalides et vice-président du sénat. M. le comte d'Orsay s'attendait à entrer dans la diplomatie; mais il paraît qu'il reprend l'ébauchoir et le marteau. Pendant son long séjour à Londres, M. le comte d'Orsay a rendu d'imenses services à Louis-Napoléon, et l'avait quotidiennement pour commensal.

Le gouvernement britannique vient de prendre une décision portant que les droits d'entrée actuels sur les livres, les imprimés et les dessins publiés en France ou dans les pays qui en dépendent, et qui sont introduits dans le Royaume-Uni, seront remplacés par les droits suivants :

Pour les livres publiés originairement en Angleterre et réimprimés en France ou dans ses possessions, et exportés de là en Angleterre, un droit de 2 liv. 10 sch. par quintal anglais.

Pour les ouvrages publiés ou réimprimés en France, ou dans les possessions françaises, et exportés dans le Royaume-Uni, un droit de 15 sch. par quintal anglais, en tant que ces ouvrages ne sont pas d'origine anglaise.

Pour les imprimés ou les dessins coloriés ou non coloriés, publiés dans quelque partie que ce soit des possessions françaises et exportés dans le Royaume-Uni, un droit de 1/2 d. par exemplaire, lorsqu'ils sont séparés, et un droit de 1 1/2 d. par douzaine lorsqu'ils son brochés ou reliés.

Ces droits sont la conséquence de la convention relative à la propriété littéraire, intervenue entre la Grande-Bretagne et la France, le 3 novembre 1851 et qui a été reproduite par le *Moniteur belge* du 29 janvier dernier. (*Moniteur.*)

—

Les écus reparaissent; il y avait aujourd'hui, à l'hôtel des commissaires-priseurs de la rue des Jeûneurs, une vente de curiosités et une vente de tableaux provenant de la succession de M. de Saint-Vincens. Les enchères y ont été portées à des prix fous. Il est vrai qu'on y remarquait plusieurs sujets de choix de nos maîtres en peinture : un *Roméo et Juliette*, de Paul Delaroche ; une *Jeune femme couronnée de fleurs*, de Prudhon, tête admirable de grâce et d'expression ; un *Bonaparte*, de Steuben ; des *souvenirs de* 1830; un tableau de Bellangé, représentant Napoléon la nuit du 22 au 23 février 1814, dans la boutique d'un charron au village de Chatres, recevant les dernières propositions de paix qui lui sont portées par M. de Saint-Aignan. L'empereur refuse en ajoutant : *La paix arrive assez tôt quand elle est honteuse.*

Il y a eu un incident assez bizarre à l'occasion d'un portrait d'André Chénier par Louis David. L'enchère était déjà poussée à 120 fr., lorsqu'un curieux a demandé si on était bien sûr que ce portrait fût celui de Chénier. Ma foi, a répondu le commissaire-priseur, je suis trop jeune pour avoir connu André Chénier. Ce seul mot a suffi pour faire abandonner l'enchère, et après un débat assez animé, un tableau qu'on aurait peut-être poussé jusqu'à 200 fr., a été abandonné pour 75 fr. Un délicieux effet de neige de Wictemberg a été lestement porté de 200 à 950 fr.

—

L'empereur de Russie vient d'accorder une haute distinction à M. Tamburini. Le célèbre chanteur a reçu la lettre suivante, insérée également dans le *Journal de Saint-Pétersbourg* :

« Monsieur,

» Je m'empresse de vous annoncer que Sa Majesté l'empereur, en considération de vos longs services au Théâtre-Impérial italien de Saint-Pétersbourg et de votre admirable talent, a daigné vous conférer une médaille d'honneur en or, enrichie de diamants, avec l'inscription en russe, *pour distinction*, pour être portée au cou, suspendue au ruban de l'*ordre de Saint-André*. En vous transmettant ci-joint cette marque de la haute bienveillance de Sa Majesté impériale, je me fais un plaisir de vous offrir mes félicitations sincères de cette faveur si justement méritée.

» Je saisis cette occasion pour vous réitérer l'assurance de mes sentiments de considération très-distinguée.

» A M. Tamburini, premier chanteur de S. M. l'empereur.

» Le ministre de la maison de l'empereur,

» Feld-maréchal prince WOLKONSKY. »

—

Nécrologie.

Les journaux anglais annoncent la mort récente de l'un des chefs de l'école de peinture à l'aquarelle qui a fait tant de prosélytes en Angleterre, Samuel Pront, né à Plymouth, vers l'année 1784, mort à Londres, le 10 février de cette année. Il a donné l'impulsion la plus vive à cette branche de l'art, qui s'attache à reproduire les accidents de l'ombre et de la lumière, et les lignes architecturales se mêlant au paysage. La plupart des monuments de l'architecture gothique que possède la Grande-Bretagne et quelques-uns des plus importants du continent, ont été reproduits par Pront avec une grande vigueur de touche et une piquante originalité. L'œuvre de ce maître, d'ailleurs très-considérable, contient plusieurs pièces d'un grand mérite et d'un grand prix.

STUTTGARDT, 11 février. — Notre monde artistique déplore en ce moment la perte malheureuse d'un artiste plein de talent, qui s'est tué dans un accès de folie d'un coup de poignard dans le côté. C'est Alexandre Bruckmann, auteur du tableau connu sous le nom de *Fidélité des Femmes* et d'autres œuvres accueillies avec une faveur méritée par le monde des connaisseurs.

—

Le peintre et poëte allemand renommé, Reinick, est mort à Dresde, le 7 février 1852, après quelques jours d'une maladie qui n'avait pas paru grave dans son principe.

—

M. Théodore Aerssen, peintre paysagiste, de Louvain, est décédé le 6 de ce mois, après une longue et pénible maladie de poitrine.

—

Une mort prématurée vient d'enlever à l'art belge un jeune peintre de genre d'un bel avenir, M. Alexandre-Louis Lion, dont un tableau, représentant *le Franc de Bruges*, figurait au dernier salon de Bruxelles et fut acheté par la commission. M. Lion n'était âgé que de 29 ans. Le service funèbre sera célébré le lundi, 8 courant, à 9 heures du matin, en l'église paroissiale du Finistère.

—

On écrit de Londres, le 5 mars : Un malheureux accident vient de mettre un terme à la vie d'un de nos jeunes peintres en décors les plus distingués, M. Francis Fry, parent de feu la célèbre philanthrope, Mme Fry, de la Société des Amis (quakers).

Dans la matinée de mardi dernier, au théâtre du Colisée à Londres, M. Fry peignait une toile de fond sur un échafaudage très-élevé. Reculant, suivant l'habitude des artistes, pour mieux juger de l'effet de son travail, il tomba de l'échafaudage, qui avait trente pieds de hauteur, à terre. Il s'est fracturé le crâne, et il a expiré au bout de dix minutes. M. Fry n'avait que 29 ans.

—

Le 4 mars 1852 est décédé à Francfort, à l'âge de 78 ans, M. Antoine Radi, peintre de paysages. Originaire, de Vienne, il s'était établi à Francfort depuis 1794.

—

Un peintre français de mérite, M. Valbrun, auquel on doit surtout d'importants travaux de décorations, est mort à Paris, jeune encore, et laissant une veuve et sept enfants dans une position des plus fâcheuses.

—

On écrit de Montpellier : M. Node-Véran, habile peintre de fleurs, auteur de la riche collection des dessins de plantes que possède la Faculté des sciences, est décédé.

—

M. Fleury-Richard, peintre, ancien élève de David, et professeur de peinture à l'école Saint-Pierre de Lyon, vient de mourir dans cette ville, à l'âge de 75 ans.

—

Le peintre piémontais Serangeli, professeur à l'Académie des beaux-arts de Turin, est mort le 12 janvier.

—

Les journaux russes apportent également la nouvelle de la mort de MM. A. Klépikoff, académicien et principal graveur à l'hôtel des Monnaies de St-Pétersbourg, et P. Outkine, professeur et principal graveur en médaille à cette académie, décédés à Saint-Pétersbourg; 12 mars 1852.

DESSINS.

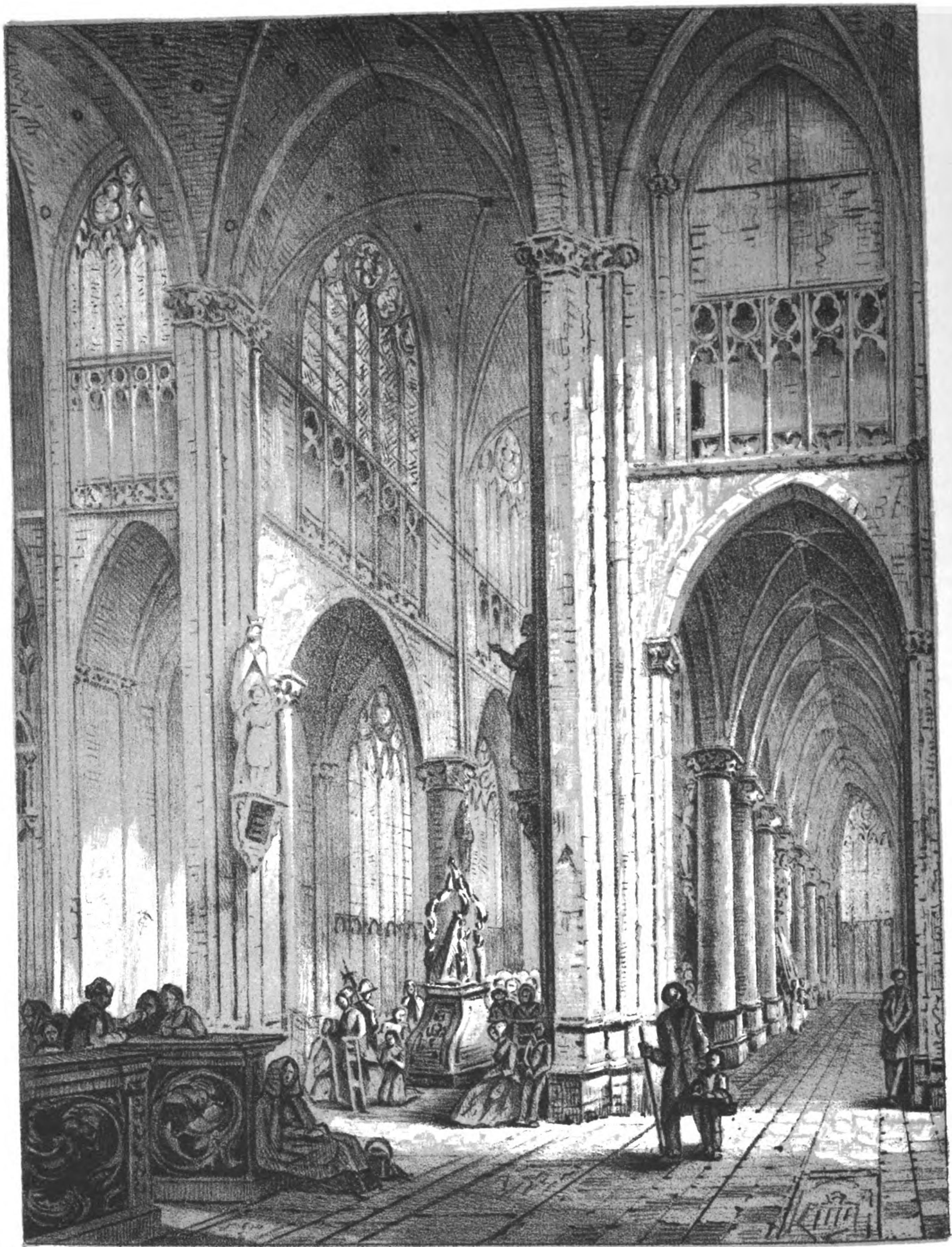
XVIe feuille : Lithographie à trois teintes représentant le *Lac de Gosa*, en Styrie. Cette planche est dessinée et lithographiée par l'auteur, M. de Schampheleer.

XVIIe. — Cette feuille contient la reproduction d'un tableau allemand qui a attiré les regards à la dernière exposition. Il représente *Job maître d'école* et est de M. Hasenclever de Dusseldorf.

XVIIIe. — A la dix-huitième se trouve jointe une charmante planche de Madou, intitulée *Le vieux braconnier*. C'est une de ces perles que l'on ne rencontre plus aujourd'hui et qui rendent la collection de la Renaissance inappréciable.

XIXe — Enfin dans celle-ci se trouve reproduit un tableau de M. Charles Wauters qui a figuré à l'exposition dernière de Bruxelles et qui ne figure pas dans le volume que nous avons publié.

Une double feuille du Moyen âge, fos 13, 14, 15 et 16 de la *peinture sur bois, sur cuivre, etc.*, est également jointe à cette livraison.



ÉGLISE NOTRE DAME (Malines).

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

PHILIPPE WOUWERMANS,

NÉ EN 1620. — MORT EN 1668.

Assez d'autres peindront le cabaret et la tabagie, les joyeux fainéants, les ivrognes, les fumeurs. Adrien Van Ostade, Brauwer, Teniers, et vous, Pierre Bamboche, qui portez le sobriquet de votre génie, vous nous conduirez au fond de ces tavernes où le paysan attablé savoure devant un cruchon de bière les douceurs du foyer rustique. Mais Wouwermans sera le peintre des châteaux et des veneurs, le peintre de la vie élégante; il représentera les occupations militaires et viriles, les mâles exercices, les loisirs de la noblesse d'autrefois, non pas de celle qui promenait en glissant ses talons rouges sur le parquet des princes, mais de celle qui passait son temps au manége, à la chasse ou à croiser le fer dans les salles d'armes, et dont toute la science consistait en quelques articles : boire longtemps, dormir peu, connaître et discerner la voie, faire le coup de pistolet et mettre son cheval sur le bon pied. Robustes et fortunés gentilshommes, ils menaient rudement l'existence des heureux du monde ; ils avaient une volerie où l'on élevait des gerfauts et des tiercelets pour la chasse du héron; ils avaient, pour courre le cerf, des limiers au râble épais, au nez fendu, et quand ils se rassemblaient à la Saint-Hubert, ils ne se quittaient plus qu'à l'octave de la Saint-Martin. Ils portaient d'ailleurs un costume des plus charmants : le feutre emplumé de Bassompierre, la fine collerette, le justaucorps enrichi de brandebourgs, et ces bottes évasées qui laissaient voir au coin du *bas à botter* une frange de dentelles. Il ne leur manqua rien. Ils eurent de jolies femmes, fraîches et vaillantes amazones du plaisir, de belles voitures à clous dorés, des meutes, des piqueurs, des chevaux espagnols à la tête busquée et pleins de feu. Ils eurent enfin dans la personne de Philippe Wouwermans un peintre dont les toiles ont déjà duré plus que leurs châteaux, et seront admirées longtemps encore, quand la noblesse ne sera plus.

Fières cavalcades, campements, rencontres de cavalerie, marchés aux chevaux, écuries, forges, courses de la bague, haltes de chasseurs au coin des bois, tels sont les sujets familiers de Wouwermans. Partout où le cheval trouve sa place, Wouwermans le suit de l'œil, et, le crayon à la main, il l'observe en toutes ses allures, le dessine dans tous ses mouvements. Il en fait presque le personnage le plus intéressant de son œuvre. Et toutefois, par l'inépuisable variété des attitudes qu'il donne à ce héros, soit qu'il le peigne fringant sous l'écuyer, soit qu'il le mène aux foins ou à l'abreuvoir, il est clair que Wouwermans a une prédilection marquée pour les nobles emplois du cheval. Voyez comme il se plaît à le lancer écumant et à fond de train sur les *refuites* du cerf, comme il aime à l'atteler aux carrosses où les belles dames du manoir vont tout à l'heure suivre la chasse, à moins qu'elles ne préfèrent chevaucher, le fouet en main, élégamment coiffées d'une toque à plumes, sous prétexte de se garantir du soleil.

D'après les tableaux de Philippe Wouwermans, on serait tenté de croire qu'il a mené, lui aussi, la vie de château, qu'il a été chasseur, écuyer, riche, homme de loisir; eh bien, au contraire, ce peintre de l'opulence vécut d'une vie modeste, laborieuse et retirée, demeura longtemps obscur et ne quitta jamais la ville de Harlem, sa patrie. Il y naquit vers l'année 1620, si l'on s'en rapporte à une note écrite de la main du peintre Vincent Van der Vinne, son ami, sur un billet de faire part annonçant la mort de Wouwermans, arrivée le 19 mai 1668. Cette note dit que Wouwermans est mort dans la quarante-huitième année de son âge *. Ce fut sans doute chez Paul Wouwermans son père, peintre d'histoire fort médiocre, que Philippe reçut les premières leçons de peinture, en attendant d'être admis dans l'école de l'excellent paysagiste Wynants. Là, il put s'approprier les meilleures qualités du maître : une exécution serrée, une touche fine, ferme et brodée, de nature à bien rendre les menus accidents du terrain, les tertres écorchés et sablonneux, les pierres et les plantes, les ornières qu'a tracées le chariot des villageois et les ourlets de verdure qui courent au bord des sentiers. Mais Wynants n'enseignait que le paysage, et Wouwermans avait une passion dominante : celle des chevaux. L'histoire ne nous dit point s'il fut lui-même un de ces solides cavaliers qu'il savait asseoir avec tant de grâce et d'aplomb sur leur monture; ce qui est certain, c'est qu'il dessinait plus de chevaux sur sa toile qu'il n'en possédait dans son écurie. Combien de fois ne l'a-t-on pas rencontré à l'Académie du manége, à la promenade, au seuil d'une forge de maréchal ou dans la cour des hôtelleries, occupé à considérer des chevaux, à faire vivement l'esquisse d'un raccourci, à tracer les lignes d'un mouvement. C'est que Philippe Wouwermans aimait le cheval en artiste. Il en voyait surtout le côté pittoresque, et il sentait déjà toutes les ressources que pouvait offrir la combinaison des formes du cheval avec les jeux de la lumière; il devinait tout le parti qu'il saurait tirer pour le clair-obscur, soit de la diversité des couleurs locales que présentent les chevaux pies, soit de la variété des robes, soit enfin des demi-teintes que formerait, par exemple, le ton naturel d'un poil bai entre l'obscurité d'une écurie et la croupe d'un cheval blanc. Une étude patiente a pu seule apprendre à Philippe Wouwermans tout ce qu'il lui a fallu savoir pour mettre en scène des groupes de chevaux qui sont toujours charmants sans jamais être semblables. Quelle profonde connaissance du caractère, des allures et des manières d'être de son modèle! Comme il en sait bien l'anatomie et les proportions! comme il en saisit la grâce, la fierté, la coquetterie! Un traité d'équitation n'en dirait pas plus long que les *Manéges* de Wouwermans; et les éloquentes pages de Buffon sur le plus noble des animaux dont il a écrit l'histoire, ne sont pas plus instructives que les quatre-vingt-huit pièces gravées par Moyreau d'après le peintre de Harlem. Immobile au ratelier ou bien libre et bondissant dans la plaine, penché sur la pierre d'un abreuvoir ou attelé à la voiture d'un chasse-marée, le cheval de Wou-

(*) Arnold Houbraken, continuateur de Karel van Mander. — Cet ouvrage, écrit en hollandais et imprimé à Amsterdam en 1718, n'a jamais été traduit. Nous en possédons fort heureusement un exemplaire qui porte en marge une traduction française d'une écriture très-fine et très-soignée. Cet exemplaire unique et précieux nous a été confié par M. Dauzats.

wermans est constamment vrai, toujours vu et reproduit par son côté noble, sans maigreur, sans trivialité, sans boursoufflure. Et le maître n'a rien négligé de ce qui touche aux habitudes du cheval, de ce qui s'adapte à ses membres. On reconnaît chez lui une observation attentive de tous les détails du harnais. Il sait par cœur les plis ordinaires du porte-manteau, la coupe et les formes de la selle, la juste longueur des étriers, la place des sangles, les rênes, le mors, la gourmette, les moindres boucles de la têtière de cuir, et la physionomie des arçons et la tournure des pistolets dans leurs fontes.

Armé de ces connaissances, acquises par un labeur qui était aussi un plaisir, Wouwermans, associant au talent de peindre les chevaux un sentiment exquis du paysage, se mit à créer un nouveau genre qu'on pourrait appeler la vie de l'homme à cheval, ou plutôt la vie du gentilhomme à cheval. Avant lui. sans doute, de bons peintres hollandais avaient introduit des chevaux dans leurs compositions, particulièrement dans les *Batailles* et seulement quand la nécessité le commandait; mais Wouwermans fut le premier qui mit en lumière la grâce de l'équitation, et qui, peignant de préférence les nobles campagnards, les écuyers élégants, les chasseurs, fit du cheval la figure essentielle de son tableau: je dis essentielle, à ce point qu'on ne trouverait peut-être pas dans l'œuvre entier de Philippe Wouwermans une seule toile où il n'y ait au moins une croupe de cheval, surtout une croupe de cheval blanc. Il est si vrai, du reste, que Wouwermans a voulu réserver à ses chevaux le premier rôle, que même, dans ses *chasses*, l'habile peintre paraît craindre de diviser l'intérêt, et bien rarement s'est-il risqué à représenter le cerf aux abois ou se débattant avec désespoir au milieu de chiens sanglants et décousus, comme l'ont fait Charles Ruthard, Oudry, Snyders, et le grand Rubens; il a parfaitement senti que lorsqu'au fort de l'action, le cerf franchit d'un bond les ravines, ou lorsqu'il débûche et se montre un instant dans la plaine, la tête nonchalamment penchée sur les épaules, gracieux, effilé, blond de corsage, éblouissant de vitesse, il est impossible qu'il n'appelle pas tous les yeux sur lui, qu'il n'absorbe pas tout l'intérêt de la scène. C'est pour cela que Wouwermans se contente le plus souvent de supposer la chasse, de l'indiquer au loin, et il invite seulement le spectateur aux apprêts du plaisir; il le fait assister au départ, à la buvette, à la halte, ou à ce repas charmant qu'on appelle le *Retour de chasse*. Là-bas, dans l'incertain paysage que domine un ciel couvert et que nous voilent les vapeurs de l'humble Hollande, vous pouvez à votre aise deviner les émotions, les péripéties de la chasse; votre imagination peut aller à travers bois et à travers champs, suivre la trace des limiers qui ont le nez dans la voie. Un instant les chiens ont tourné au change, et le cerf de meute, rentré dans ses demeures, a revu le sérail de ses biches légères, accourues à son approche; il s'est mis sur le ventre et reprend haleine, tandis que les limiers sont tombés à bout de voie. En ce moment, quelques dames, restées dans la plaine, s'amusent à voir lancer le faucon, gracieusement penchées sur leurs selles de velours noir. Elles ne s'aperçoivent point que l'une d'elles a disparu dans une sombre allée de la forêt, et ne savent point qu'un jeune écuyer a reconnu, suspendu aux branches, un voile blanc que d'autres chasseurs avaient pris de loin pour une écorce de bouleau. Mais bientôt le son du cor annonce qu'on a revu le cerf de meute et que les chiens l'ont relancé. L'ardeur se ranime, les derniers relais se présentent; le cerf faiblit, il se lasse, il s'épuise, il est sur ses fins; vous entendez sonner la fanfare de l'hallali. L'habitant des forêts pleure en vain ses biches et les recoins mystérieux du bois et sa douce reposée.

Ses larmes ne pourront le sauver du trépas.

Mais ici, sur le premier plan, le peintre de Harlem ne met en action que les préparatifs de guerre, tels qu'ils se font dans la cour du château, non loin du grand escalier, sous les fenêtres des dames et sous les yeux du seigneur.

Ah! si les charmants tableaux de Wouwermans eussent été payés de son vivant ce qu'ils le furent après sa mort, il aurait eu des pages du vol et du courre, des valets de limier et de beaux chiens blancs de Barbarie, au poil soyeux, un vautrait, quelque héronnière au fond de son parc, des chevaux bai, alezan, isabelle, gris-pommelé, et ce cheval blanc qui est la note la plus élevée de la gamme de son clair-obscur, et tous ceux enfin que l'on voit piaffer, trotter, bondir, boire et paître dans ses tableaux. Malheureusement pour l'habile peintre, une timidité naturelle nuisait à ses succès de gloire et d'argent; il avait la modestie d'abandonner aux marchands l'estimation de ses délicieuses *Haltes de chasse*, de ses *Défilés d'équipages*, de ses inimitables *Écuries;* et il recevait, sans réclamer, le prix qu'on voulait bien lui en offrir. Wouwermans avait d'ailleurs à Harlem un rival redoutable : c'était Pierre de Laer, si connu sous le nom de Bamboche. Si Wouwermans frappait plus juste, on peut dire que Bamboche frappait plus fort. En peignant les scènes ordinaires de la vie, les élégantes cavalcades que chacun avait vues passer à travers la campagne, Wouwermans y mettait un esprit si naïf et tant de naturel, qu'il semblait n'avoir rien inventé et n'être pas autrement gracieux que la nature, tandis que Bamboche étonnait facilement les yeux par la représentation de ses petites histoires de voleurs, drames pleins de mordant et d'imprévu, dont les acteurs sont moins familiers, heureusement, que des palefreniers, des capitaines de levrettes ou des écuyers de main.

On raconte qu'un marchand de Harlem, nommé de Witte, ayant demandé à Bamboche un sujet de cavalerie dont l'artiste voulait 200 florins, sans en rien rabattre, de Witte, qui trouvait le tableau trop cher, alla commander à Wouwermans un sujet semblable. Pour le prix que Bamboche avait refusé, Philippe Wouwermans exécuta un chef-d'œuvre. De là sa renommée. De Witte fit grand bruit du talent, peu connu encore, de Wouwermans; il appela tous les amateurs de Harlem à venir admirer chez lui un tableau qui avait sans doute aux yeux du marchand le second mérite de lui procurer une petite vengeance. Quoi qu'il en soit, Wouwermans fut dès ce moment plus recherché, plus en vue; on le paya mieux, et c'est, selon toute apparence, à cette époque de sa vie que se rapporte le passage de son biographe, Arnold Houbraken : « Il fut accueilli par des Mécènes *bien prônants et bien païants.* » Le même auteur nous assure que Wouwermans vit le prix de ses ouvrages aller en augmentant comme sa vogue, et il donne pour preuve de la fortune de Philippe les 20,000 florins qu'il constitua en dot à sa fille en la ma-

riant avec Henri de Fromantjou, peintre en réputation. Mais comment comparer l'estimation des œuvres de Wouwermans par ses contemporains, avec la valeur, presque fabuleuse, qui leur fut assignée après sa mort, quand les divers princes de l'Europe, que l'électeur de Bavière, Maximilien-Emmanuel, et surtout le Dauphin de France, fils de Louis XIV, se les disputèrent et les firent enlever à tout prix?

Et du reste, si l'on considère, dans les tableaux de Wouwermans, non pas ce faire précieux et cette admirable fonte de couleurs, qui relèvent des écoles néerlandaises, mais la distinction du sujet, la noble galanterie, dont ces tableaux reproduisent tous les gestes, les mœurs chevaleresques et féodales qu'ils représentent, on verra qu'ils appartiennent bien plus au génie français du xviie siècle qu'à la Hollande républicaine du stathouder. Louis XIV put dire en apercevant des *buveurs* de Teniers: « Qu'on enlève « tous ces magots; » mais si l'on eût orné l'appartement du jeune roi de quelques tableaux de Wouwermans, comme *la Halte d'officiers*, *les grandes Chasses à l'oiseau*, *la Bague*, *la Buvette des chasseurs*, il eût été ravi de retrouver, sous un pinceau moelleux et ferme tout ensemble, ces mêmes nobles de province, ces mêmes seigneurs qu'il voulait attirer aux fêtes de sa cour du fond de leurs gentilhommières, et qui, abandonnant leurs chasses pour de vains carrousels, préférant la voluptueuse musique des ballets de Lully au mâle retentissement du cor dans les forêts, allaient bientôt échanger leur rude et franche politesse contre l'hypocrite minauderie des manières de Versailles. Qu'imaginer, en effet, de plus conforme aux habitudes de l'ancienne noblesse française que ces délicieux tableaux de Wouwermans? *La Buvette des chasseurs*, par exemple, me rappelle les vives et bonnes façons de Bassompierre, et ressemble tout à fait à la mise en scène d'une historiette de Tallemant. On s'est arrêté au pied d'un château dont la terrasse, ornée d'une statue de Silène, est garnie de jolies femmes qui s'y reposent entre un vase de fleurs et des *lions* de pierre couchés sur la rampe de l'escalier. Un jeune seigneur, qui a mis pied à terre, tient d'une main la bride d'un superbe cheval blanc, de l'autre il offre un verre de vin à un chasseur vu de dos, qui, au moment d'accepter le verre, ôte son chapeau à plumes et salue je ne sais laquelle des dames présentes. Une pensée de courtoisie, peut-être d'amour, a fait un instant diversion à la poursuite du cerf qui apparaît au loin dans la plaine, couché sur le ventre et faisant un *ressui;* mais à voir le mouvement du cavalier, je crois lui entendre dire ces vers improvisés par un roi galant pour une duchesse :

Je bois à toi, Sully;
Mais j'ai failli,
Je devais dire *à vous*, adorable duchesse ;
Pour boire à vos appas
Faut mettre chapeau bas.

Et ces autres brillantes scènes qui représentent *la Course de la bague*, *l'Arrivée des chasseurs*, ne nous font-elles pas songer à certain gentilhomme béarnais qui, fou d'amour pour la belle Marguerite de Montmorency, tantôt, parfumait sa barbe grise et courait la bague avec un collet de senteur et des manches de satin de la Chine, tantôt voulant pénétrer inaperçu dans la cour du château de Marguerite, se glissait parmi l'escorte d'un capitaine de sa vénerie, revêtu de la livrée d'un piqueur et conduisant deux lévriers en laisse. Et la *Halte d'officiers* n'est-elle pas un tableau du genre de ceux que peignirent, cent ans auparavant, Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, et du temps même de Wouwermans, le comte de Bussy-Rabutin, dans leurs gais récits de guerre mêlés de récits d'amour.

L'amour! on ne le soupire point chez Wouwermans; on n'y met point, surtout avec la robuste fille des champs, un raffinement inutile. Dès que la trompette de l'escadron a sonné le boute-selle, les officiers en halte sortent de la tente des vivandiers; ils reparaissent avec leurs grandes bottes à genouillères et leur baudrier de cuir brodé, par dessus la cuirasse. Ils ont bu sec, ils ne songent qu'à bien sangler leurs chevaux, et si l'un d'eux s'attarde un instant, c'est pour caresser le menton d'une fille d'auberge, en lui tenant quelques lestes propos, sans façon et sans suite, je n'ose dire sans conséquence. Mais l'amour peut-il avoir d'autres allures chez des cavaliers qui font usage de liqueurs fortes et de bottes fortes?

Non, ce n'est pas le sentiment de la mélancolie, si cher aux peintres de la Hollande, qui caractérise l'œuvre de Wouwermans. Quelquefois, cependant, il peignit, sans le savoir peut-être, des paysages remplis de tristesse et assez semblables aux grèves désolées qui ont retenu souvent les rêveurs en contemplation devant les *Dunes* de Wynants; il peignit ces monticules d'une forme indécise et d'un ton jaunâtre, ces collines de sable, coupées de bruyères, au pied desquelles se traîne un pâle ruisseau que d'un peu loin on croirait immobile. Mais la véritable poésie de Philippe Wouwermans, l'idéal qui se dégage de ses toiles à la fois piquantes et harmonieuses, c'est un rêve de bonheur, non pas de ce bonheur que les peintres amoureux placent dans la douceur d'un regard, qui, pour Ruysdaël, réside dans la paix des champs, dans l'aimable silence des solitudes, mais de ce bonheur réel, facile aux riches, rempli de confort et de dignité, qui dépend de la santé du corps et suppose la sérénité de l'esprit. A vrai dire, c'est plutôt un rêve de fortune, un superbe château en Espagne, orné à l'intérieur de tapisseries façon de Flandre, précédé d'un beau perron à larges pierres, donnant, d'un côté, sur le jardin embelli de grottes, de statues, de termes, de jets d'eau à la mode italienne, de l'autre, sur une cour pleine de monde, de valets et de bruit. Car il n'y a, dans les domaines de Wouwermans, ni rêverie solitaire ni silence. Voilà des piqueurs qui entrent en sifflant dans le chenil; là-bas le maréchal bat l'enclume et se dispose à ferrer un alezan. Dans le lointain, vous entendez bramer le cerf. Ici, tout remue, tout commence à bruire. Les valets crient, les chevaux hennissent, le pavé résonne, la harde glapit, les jeunes chiens aboient aux buissons, les faucons chaperonnés s'ébattent sur le perchoir; un mendiant s'approche en gémissant, le chapeau à la main, le nain amuse les dames, les trompes sonnent déjà la fanfare de *l'Eau*, le seigneur donne ses ordres, et la châtelaine, au moment de monter en selle, cause tout bas à l'écart avec son écuyer.

Et pourtant si vous aimez par-dessus tout la saveur agreste des pâturages de Berghem, l'expression de ses animaux et leurs grâces rustiques, vous les retrouverez parfois chez Wouwermans. Quel est donc le charme indéfinissable que nous éprouvons à considérer ce petit *âne* que

Wouwermans a peint sur un bout de pré, dans un tableau qui eut l'honneur d'appartenir au duc de Choiseul *! L'artiste l'a dessiné avec tant d'esprit, l'a peint avec tant d'amour, que le cheval même, sa bête favorite, est resté cette fois couché sur le second plan. Quelle profonde quiétude dans cet âne des champs! Quelle physionomie de philosophe tolérant et goguenard! Il s'est arrêté en flânant sur l'herbe courte, dans un terrain pierreux, au bord d'un ruisseau, et il s'occupe à humer le vent, à prendre le frais, à entendre couler l'eau du ravin. Il se détache en vigueur sur un ciel clair, et son pelage grisonnant, varié de poils fauves, accidenté de tons fins et brillants, ses grandes oreilles projetées sur la lumière de l'horizon, font de cet âne immobile un personnage aussi intéressant que pittoresque. Peintres hollandais, maîtres charmants, dites-nous par quelle combinaison mystérieuse de lignes, de clair-obscur et de couleurs, par quel secret vous nous affriandez au moindre de vos caprices; dites-nous par quelle naïveté d'émotion vous arrivez à découvrir un attrait imprévu et même une intention de poésie dans le plus petit coin de ce grand tableau de la nature?

Quelquefois le sentiment des beautés agrestes inspire à Wouwermans des tableaux qu'on croirait imaginés par Herman Swanevelt ou par Both d'Italie, quand au style champêtre se mêlent d'aventure quelques lambeaux de souvenirs héroïques. Il lui arrive de peindre des cascades écumeuses du grand style, bondissant parmi les rochers sous les ponts de bois les plus bizarres. D'autres fois, c'est une fontaine à bas-reliefs dont les ruines ont servi d'assises à la cabane d'un paysan ou bien à la hutte d'une marchande de marée. Il y a plaisir à rencontrer une chaumière cramponnée aux volutes de l'ordre ionique, asile d'une pauvre femme qui porte un panier de tourbes. J'aime à voir un maréchal de campagne planter les solives de sa maison parmi les débris des acanthes corinthiennes, la noble architrave de Vitruve finir en bois de hêtre et porter la toiture d'un colombier. Mais l'inattendu de ces contrastes, il faut le dire, forme une exception dans l'œuvre de Wouwermans. Aux cabanes il préfère évidemment les beaux châteaux ornés des colonnes et des pilastres de la Renaissance. C'est à deux pas de ces demeures somptueuses que se passent la plupart des scènes que multiplie sa féconde imagination. Il est rare qu'il ne s'y trouve point quelque riante terrasse décorée de grands vases de fleurs. Des statues, des satyres, des masques de pierre, des bucranes à la manière antique, ornent la façade du castel; des rubans de marbre se mêlent aux pousses de la jeune vigne ou aux rameaux de lierre qui courent le long des balustres du balcon. Les boulingrins et les bosquets qui environnent ces féodales résidences, sont rafraîchis par des jets d'eau dont le motif est toujours pittoresque. Tantôt un dauphin, lutiné par des Amours, vomit l'eau par ses narines; tantôt un jeune triton la fait jaillir de sa conque; tantôt c'est une statue de déesse qui, par les mamelles de son sein, répand une onde pure en guise de lait; quelquefois c'est Bacchus qui verse ironiquement de sa coupe une liqueur dont la sagesse est inconnue à ce dieu.

Et de même que Wouwermans aime mieux avoir à peindre le manoir seigneurial que le toit rustique, de même il préfère à la bête chargée des sacs du meunier, le cheval du gentilhomme, bien étrillé, bien nourri, bien ferré, pétulant et fier. Oui, c'est là son héros. Et n'est-ce pas pour lui qu'il s'est fait peintre de *Batailles?* N'est-ce pas pour faire valoir son modèle de prédilection qu'il est allé voir passer les Suédois de Gustave-Adolphe, et leur cavalerie, et leurs chariots? car les *Batailles* de Wouwermans ne sont pas, croyez-le bien, une fantaisie d'artiste. Ces rencontres furieuses entre huguenots et catholiques, elles n'ont pas été imaginées; c'est de l'histoire vivante; c'est la trace laissée en Hollande par la guerre de Trente ans. Les tentes qu'on aperçoit au loin indiquent sans doute les cantonnements du farouche Tilly. Ah! les reîtres qu'il a peints, Philippe Wouwermans les a vus, vus de ses yeux, et ce n'est pas à des fusils de chasse que ressemblent ces lourds mousquets qui fulminent la mort.

(*La suite au prochain numéro.*)

(*) Ce tableau a été gravé d'une pointe fine, spirituelle et brillante, par Dunker.

MUNICH

ET SES ARTISTES.

C'est en Bavière, c'est à Munich surtout, que les beaux-arts méritent d'être étudiés; tout y marche de front, architecture, peinture, sculpture, et pour dire nettement ma pensée, c'est là qu'ils sont le plus en progrès. Certes, on fait beaucoup en France; quelque déplaisante que cette assertion puisse être dans la bouche d'un Français, on fait autant en Bavière et l'on fait mieux. Il semble qu'il y ait une noble rivalité, sous le rapport de l'art, entre les souverains de ces deux pays: c'est à qui, de ces deux têtes couronnées, se montrera le plus artiste; mais, sans pousser plus loin cette comparaison personnelle, il est certain qu'en France, le caprice, l'indécision, la recherche du nouveau, le mélange des styles, le mauvais goût, ont remplacé depuis douze ou quinze ans, les qualités basées sur l'immuable raison, les seules qui, le génie aidant, puissent conduire au vrai beau dans les arts. De là vient que l'Arc de l'Étoile, le palais du quai d'Orsay, l'école royale des beaux-arts, commencés dans un style régulier, noble, sévère, ont été ridiculement achevés dans un style différent et d'une autre époque. De là vient qu'au mépris des grandes œuvres en peinture produites par l'école de David, on a recherché le bourgeois et même l'ignoble en s'écartant à plaisir des règles qui doivent guider l'imagination et la conduire soit au beau, soit au sublime. Qu'a-t-on produit avec les doctrines contraires? rien.

Et pendant ce temps la Bavière prenait place, en se rattachant aux grandes et belles doctrines que la France rejetait follement. On comprenait, outre Rhin, que si les libertés romantiques favorisent merveilleusement ce qu'on peut appeler avec raison dans les arts le petit genre, on ne peut prétendre à créer rien de monumental qu'avec l'aide des doctrines qui ont, à bon droit, mérité le nom de classiques.

Or donc, les arts avancent, en Bavière, dans la route du beau. Les artistes les plus éclairés le savent, et ceux qui l'ignorent peuvent l'apprendre par le récit d'un artiste étranger, désintéressé jusqu'à certain point dans la question et dont le jugement porte avec lui le cachet de l'instruction et de la science. M. Felsing, graveur de S. A. le grand-duc de Hesse, dans un voyage d'observation qu'il a entrepris récemment, parcourut avec une attention particulière les États bavarois, et vint ensuite en France. Le résultat de ses notes et recherches a été consigné dans un rapport détaillé, écrit en allemand, que M. Muller, habile graveur, originaire de Strasbourg, a fait connaître à la Société libre des beaux-arts de Paris, par une traduction fidèle. Voici en résumé le jugement que porte M. Felsing.

A Ratisbonne, dit-il, on a déjà un avant-goût de la splendeur que le roi de Bavière se plaît à répandre sur les beaux-arts, par la construction du monument appelé le Walhalla.

Cet édifice occupe le sommet d'une colline à une lieue de la ville, dans un site que la nature semble avoir créé pour une pareille destination. La vue s'étend au loin sur la plaine la plus riante, arrosée par le Danube. Les flancs de la colline sont ombragés par de vieux chênes dont le front vénérable se détache sur l'azur des cieux, comme pour justifier le nom et la destination de ce monument, car c'est sous le nom de Walhalla que les anciens Germains désignaient le ciel. L'idée qu'ils s'étaient faite du séjour bienheureux fut la pensée première qui décida la fondation de ce monument, consacré par le Roi à la mémoire des grands hommes qui se sont illustrés dans toutes les contrées germaniques.

Le temple est construit entièrement en marbre blanc; il est supporté par cinquante-huit colonnes d'ordre dorique; le fronton de la façade principale doit être décoré d'un bas-relief allégorique colossal; un autre bas-relief, destiné au fronton de la façade postérieure, rappellera la bataille d'Hermann. A l'intérieur, une frise qui fera le tour du temple recevra des bas-reliefs qui retraceront l'histoire ancienne de la Germanie, depuis son origine jusqu'à l'introduction du Christianisme. Ces bas-reliefs, confiés au sculptur Wagner, à Rome, touchent à leur fin; en outre, cent quarante piédestaux attendent autant de bustes, dont près de cent sont déjà terminés par les plus habiles sculpteurs de l'Allemagne.

La forme architectonique de ce temple est grecque et imitée parfaitement du Parthénon. Des critiques allemands ont blâmé le choix du type grec pour un monument qui, par son nom et sa destination germanique, leur semble peu en harmonie avec ce type. On peut n'être pas de leur avis, et tout en partageant l'opinion de ceux qui trouvent la forme gothique plus appropriée au culte chrétien, ce motif même peut faire préférer le style grec pour une destination qui se rapproche des usages de l'antiquité.

Lorsque le Walhalla sera livré à sa destination, l'introduction, dans ce temple, de ceux à qui cet honneur sera décerné, se fera avec la plus grande solennité. Les femmes célèbres n'en seront pas exclues, et le buste de la princesse Amélie de Hesse dira bientôt à l'étranger que l'Allemagne sait rendre hommage aux vertus et au génie de l'un et de l'autre sexe.

En entrant dans la capitale de la Bavière, on est frappé d'admiration par la grandeur et la magnificence des édifices publics, les uns encore en construction, les autres nouvellement achevés. L'architecture se présente ici comme la base sur laquelle viennent s'appuyer les autres branches des beaux-arts et s'harmoniser avec elle dans un style grandiose et sévère.

Après elle il faut mentionner d'abord la peinture à fresque et la peinture encaustique, comme les plus importantes pour l'art monumental; la dernière, comme on sait, fut cultivée avec un grand succès par les anciens, et l'autre par les grands maîtres de l'école de l'Italie; puis, la peinture sur verre, dont, il y a peu d'années encore, les procédés semblaient perdus à jamais, et qui, grâce aux progrès de la chimie, reparaît aujourd'hui à Munich avec un éclat qui égale ce qui avait été produit de plus beau à aucune autre époque.

Le bronze aussi s'est élevé, en Bavière, à une hauteur remarquable. La sculpture et la peinture à l'huile suivent, chacune dans leur sphère, cette grande impulsion par laquelle il a été donné à l'art bavarois d'avoir un caractère distinct et de tenir dès à présent son rang parmi les diverses écoles auxquelles l'histoire de l'art a conservé ce titre.

Toutefois, il faut remarquer que la majeure partie des artistes employés à élever ces monuments, quoique nés en Allemagne, sont étrangers à la Bavière; mais leurs œuvres portent essentiellement le cachet de l'école bavaroise. C'est l'éducation artistique plus que le lieu de naissance qui détermine la nationalité de l'artiste. L'éclat dont les beaux-arts brillent au sein de la Bavière, émane directement du Roi, dont le goût judicieux et sévère influe sur toutes les œuvres qu'il fait exécuter. Aussi l'entend-on souvent parler avec autant de justesse que de complaisance de ses artistes; et les noms de Léo de Kleuze et de Pierre Cornélius, placés en lettres d'or à côté du nom du Roi, dans le vestibule de la Glyptothèque, honorent autant le caractère de ce prince que le mausolée du duc de Saxe-Weimar, placé entre les sarcophages de Schiller et de Gœthe.

Léo de Kleuze, Gartner, Ohlmuller et Zypland, sont les architectes auxquels le Roi a confié l'exécution des édifices qu'il fait ériger avec une magnificence surprenante, pour reproduire au centre de l'Allemagne les plus belles œuvres de l'art grec, italien, bysantin et gothique : Cornélius, Schnorr, Hess, Kaulbach, Neher et beaucoup d'autres animent, par la peinture, ces divers monuments que Schwaumthaler et d'autres sculpteurs sont chargés aussi de décorer.

La destination de ces monuments n'est pas moins variée que leur forme. Il faut citer en première ligne les vastes édifices de la Bibliothèque, de la Pinacothèque et de la Glypthothèque, qui contiendront, outre les collections de science et d'histoire naturelle, les musées de peinture, de sculpture et d'antiquités. Un édifice pour l'université, un collége, un séminaire, une institution pieuse pour les dames, un odéon, un bazar et un hôtel des postes, quatre églises nouvelles, et d'autres constructions de moindre importance, répondent à des besoins spéciaux, tout en contribuant à l'embellissement de la ville.

Un obélisque en fonte sera consacré aux mânes des Bavarois qui ont péri dans la campagne de Moscou. Un autre monument honorera la mémoire du feu roi Maximilien, prince cher à la Bavière.

Ce goût prononcé pour les nouvelles constructions n'empêche cependant pas le Roi de veiller avec soin à la conservation d'anciens monuments : ainsi, par suite des agrandissements de sa capitale, une ancienne porte, la porte d'Isaac, se trouve aujourd'hui presque au centre, et devait en conséquence être démolie, lorsque par des considérations historiques le Roi s'opposa à sa destruction. Par ses ordres elle a été réparée avec soin, et une grande salle ménagée dans l'intérieur a été décorée par une fresque de soixante et dix pieds de long, représentant l'entrée triomphante, par cette même porte, d'un ancien duc de Bavière après la victoire qu'il remporta en 1322 aux environs de Muhldorf.

Mais rien n'excite l'étonnement du voyageur comme le nouveau palais qui doit servir de résidence au souverain. La partie principale est terminée, et sa façade est d'un effet admirable. Les portes sont en bronze et les escaliers en marbre blanc. Les vitres des croisées ont cinq pieds de hauteur. La magnificence de l'intérieur surpasse ce qu'on voit de plus riche en France et en Italie. Tous les appartements sont décorés de peintures, les unes à fresque, les autres à l'encaustique. Ceux destinés à la Reine reproduisent des sujets tirés des poètes allemands modernes, et ceux du Roi des poètes de l'antiquité.

Cette occasion si rare de voir de grands travaux exécutés nouvellement par la peinture à l'encaustique et à fresque, permet de bien juger de l'effet qu'elles produisent et de se convaincre des avantages de ces deux genres qui, l'un et l'autre, laissent voir les tableaux à leur véritable point de vue, sans qu'aucun brillant ou faux jour oblige le spectateur à se détourner. Un autre avantage qui résulte de l'absence du vernis, c'est que les couleurs conservent mieux leur éclat primitif que dans la peinture à l'huile; par ces motifs, ces deux genres paraissent préférables pour la décoration monumentale.

On travaille en ce moment à décorer les appartements du rez-de-chaussée, qui contiendront des scènes du poëme des Niebelungen. Leur exécution est confiée au peintre Schnorr qui a déjà terminé deux salles : dans la première cet artiste a représenté isolément, ou par petits groupes, les grandes figures épiques de ce poëme national, comme pour servir d'introducteurs à ceux qui viendront visiter ces appartements.

Une partie de cette royale demeure est à peine terminée que déjà on commence une autre aile qui contiendra les grands appartements. Une des salles doit avoir une hauteur de quatre-vingts pieds, être supportée par des colonnes en porphyre; vingt statues de quatorze pieds, coulées en bronze, dorées et représentant les ancêtres du Roi, doivent en former la principale décoration. Les esquisses en sont faites par Schwaumthaler, et plusieurs modèles ne tarderont pas à être coulés par le fondeur Stygelmayer; tous ces travaux se mènent de front et s'exécutent avec une rapidité qui tient du prodige.

Le jardin de ce nouveau palais, au lieu d'une grille, est entouré d'une galerie qu'on appelle les arcades, et où les promeneurs peuvent s'abriter en cas de pluie. Cette galerie aussi est ornée de fresques qui représentent d'un côté l'histoire de la Bavière, et de l'autre une série des plus beaux sites de l'Italie. C'est là surtout, dans ce lieu accessible à tout venant, que l'on peut mieux observer combien le peuple prend intérêt à ces représentations au moyen desquelles dans ses loisirs il peut s'instruire en se promenant.

Des quatre églises mentionnées plus haut, la première, la chapelle du Saint-Sacrement, est adossée au château. Le style de ce monument est le gothique de la première époque. Kleuze qui en est l'architecte, se propose de la faire décorer à l'intérieur aussi dans le caractère des premiers temps de l'art chrétien. La voûte de la nef set imitée des plus anciens monuments d'architecture bysantine : il en sera de même pour la peinture, aussi, le peintre Hess qui en est chargé, s'applique-t-il à bien se pénétrer de l'esprit de cette époque qui, dans sa ferveur religieuse, retenue par la crainte de profaner les choses divines, n'osa faire parler à l'art qu'un langage symbolique. De là l'emploi de l'or qui sert de fond à tous les sujets religieux de cette époque, comme symbole de la lumière et de la majesté divine.

La seconde église est celle de Saint-Louis ; elle s'élève sur les plans de Gartner, dans le style bysantin. Sa forme très-élégante est rehaussée par l'éclat des matériaux qui sont une pierre calcaire d'une blancheur éblouissante. Deux cloches d'une forme légère s'élèvent au-dessus de la façade. Les statues du Christ et de ses apôtres entourent cet édifice. Une nef très-vaste recevra sur ses murs des fresques dont Cornélius a déjà esquissé les cartons; une de ces fresques, le jugement dernier, doit orner le dessus du maitre-autel, et sera plus haute encore que celle de Michel-Ange. L'ensemble de la décoration de ce temple doit rappeler le quinzième siècle.

La troisième église, exécutée par Ohlmuller, dans un des faubourgs de la ville, est dans le style gothique pur, et se distingue autant par son plan que par les savantes combinaisons qui président aux détails de sa construction. Grâce à l'emploi intelligent de la terre cuite, seule matière employée dans son intérieur, cet habile architecte peut donner à ses proportions une hardiesse extrême, tandis que l'extérieur est construit entièrement en pierres de taille. C'est ici que la peinture sur verre, cette compagne obligée des édifices gothiques, doit surtout étaler ses merveilles. Ces vitraux de quarante pieds de hauteur s'exécutent à la manufacture de porcelaines d'après les cartons de Nuben de Strandolphe. Trois sont déjà terminés, et leur effet surpasse en éclat ceux des cathédrales de Fribourg et de Cologne.

Enfin, la quatrième église, confiée au talent de Zippland, reproduira une basilique romaine. Ce n'est que depuis un an que la première pierre en a été posée. Son style remonte aux premiers temps du Christianisme en Italie, époque où après avoir détruit les monuments du paganisme, on fit servir leurs débris à la construction des basiliques.

La Glyptothèque, monument de la forme d'un temple antique, sert de sanctuaire aux productions de la sculpture tant ancienne que moderne. Dès sa jeunesse, le roi, comme prince héréditaire, songea déjà à l'érection de ce monument, et s'imposa, dans ce but, sur ses dépenses personnelles, la plus sévère économie. C'est ainsi qu'il est parvenu à satisfaire son goût pour les arts, en érigeant ce monument et en le dotant des précieuses acquisitions qu'il avait faites tant en Grèce qu'en Italie.

Les fresques qui décorent les salles de ce monument sont exclusivement consacrées aux dieux de l'Olympe, ou tirées des temps héroïques de l'ancienne Grèce. Ces travaux ont été les précurseurs de ceux de l'école actuelle de Munich.

La Pinacothèque, par la pureté du style, est peut-être le plus beau monument que Kleuze ait produit : il est consacré à la peinture et renferme un choix exquis des meilleurs tableaux que possède la Bavière, ou que le Roi a acquis successivement. Car les galeries royales de Munich et de Schleisheiss contiennent une si grande quantité de choses médiocres, qu'un critique sévère se fatigue dans la recherche des bons ouvrages qui y sont comme noyés. Pour remédier à cet inconvénient, on va faire un remaniement dans toutes ces galeries et créer, pour les élaguer, des musées secondaires dans quelques villes de province. L'espace des salles de la Pinacothèque est calculé pour contenir environ seize cents tableaux. Neuf grandes salles, éclairées par le haut, renferment les tableaux de grande dimension, et vingt-trois petites salles, éclairées par les côtés, contiennent les objets d'une moindre proportion.

Une galerie parallèle contiendra, dans une suite de fresques, l'histoire de la peinture, les bustes des grands maitres, et des scènes qui se rapportent à leur vie. Cette partie de l'édifice rappelle les loges de Raphaël au Vatican ; et pour que tout, dans ce bel édifice, soit parfaitement en rapport avec sa destination, le jardin qui est attenant sera orné des statues des plus grands peintres.

En comparant en masse ces nombreuses constructions, on trouvera sans doute l'équivalent et plus peut-être dans quelques capitales de l'Europe; mais lorsqu'on songe que ce qui, là, fut le produit successif des siècles, s'effectue ici sous un seul règne, en moins de vingt années de paix et de prospérité, on ne peut, certes, refuser un tribut d'admiration à de pareils résultats obtenus en si peu de temps avec des moyens bornés.

Sans doute on peut, dans tout cela, signaler des défauts, mais qui sont de légères taches, comparées à l'harmonie de l'ensemble, et surtout eu égard à la puissante impulsion que de telles entreprises impriment aux beaux-arts.

Cette masse de travaux importants ne tourne pas uniquement à l'avantage des artistes : à Munich, la population tout entière s'en ressent ; aux environs, plus de trente mille ouvriers trouvent leur existence ; plus loin les carrières du Tyrol sont dans une activité extraordinaire. Les transports par terre et par eau, les fabriques et les ateliers en tout genre, la production et l'achat des matières premières, en un mot toute l'industrie du pays en profite, et cette capitale surtout, si tranquille en d'autres temps, a reçu par ces travaux une vie nouvelle.

Avant le développement de la nouvelle école bavaroise, l'étude de l'art, fort négligée, se traînait dans les ornières de la routine : Cornélius, frappé de cet état de choses, s'appliqua à y remédier, favorisé en cela par la tendance des esprits et par la fermentation qu'opéra, parmi ses élèves, le retour de Rome de quelques-uns de leurs devanciers, qui aidèrent puissamment à les ramener dans la voie des études consciencieuses. Mais ce nouvel esprit s'arrêta d'abord à l'imitation minutieuse des œuvres de l'ancienne école allemande et de l'école italienne de la première époque. Il en advint que les intelligences bornées s'attachèrent servilement à l'imitation matérielle des vieux maitres. Cependant, quelques hommes d'un génie supérieur, perfectionnés à Rome, se joignirent à Cornélius pour cette noble tâche, et c'est ainsi que cette nouvelle école fut fondée par Cornélius, Schnorr et Hess. Les circonstances favorisèrent cette nouvelle tendance, et les nombreuses commandes nécessitées par les monuments que le Roi fit construire, tous tableaux de grande dimension, obligèrent bientôt les jeunes artistes, plus que les meilleurs avis, à réformer cette nature mesquine et à voir la nature grandement. La pratique de la fresque ne tarda pas non plus d'achever cette heureuse révolution. La peinture à fresque, on peut le voir par cet exemple, est plus utile au progrès de l'art que tout autre genre de peinture.

M. Felsing jette ensuite un regard en arrière sur la dernière exposition de peinture qui eut lieu à Munich.

Les tableaux à l'huile, exposés l'an dernier dans les salles de l'Académie, n'ont offert, dit-il, qu'un faible intérêt, et la cause en est bien naturelle : c'est que les premiers talents, sans exception, sont occupés à décorer les monuments. Cependant, dans ce genre aussi l'on prend le caractère général de l'école. Outre les cartons de Cornélius, qui ont fixé l'attention publique, Schnorr s'est signalé de nouveau par une grande composition qui représente l'entrée triomphante de Frédéric Barberousse à Milan. L'histoire nationale a été représentée dignement par Hess, qui a déjà acquis une réputation méritée en reproduisant les fastes de l'armée bavaroise. Son tableau de l'entrée du roi Othon à Athènes est un des plus beaux ornements de cette exposition.

Cependant, il est juste de reconnaître que ce tableau n'est pas encore à la hauteur des belles pages que les Gros, les Gérard et autres grands peintres français ont exécutées sous Napoléon, et qui, réunies au musée de Versailles, rehausseront la gloire de la nation française, sous le rapport de l'art autant que sous le rapport politique.

Quoique les monuments publics de Munich témoignent assez de l'activité des artistes les plus habiles, M. Felsing n'en fit pas moins une excursion dans l'atelier de plusieurs d'entre eux. Un des plus distingués parmi les jeunes peintres, M. Kaulbach, terminait un carton représentant la bataille que l'armée romaine livra aux Huns, et dont une ancienne légende rapporte que, durant la nuit qui suivit la bataille, on vit les cadavres des deux armées se lever spontanément pour recommencer dans les airs leur horrible carnage. Le

peintre s'est emparé habilement de cette tradition, et a composé cette scène avec une grandeur effrayante. Le champ de bataille, devant l'ancienne Rome, est couvert de cadavres de Huns et de Romains. On voit les uns s'élever en brandissant leurs armes, d'autres les ramasser par terre. Des groupes s'excitent mutuellement au combat. Du côté des Romains déjà convertis à la foi chrétienne, tout se passe avec calme et naïveté; du côté des Huns, avec rage et frénésie.

Le général romain, terrassé par deux jeunes combattants, lutte encore sous la bannière du Christianisme. En face de lui, la figure sauvage d'Attila, debout sur un grand bouclier porté par plusieurs de ses soldats, se prépare au combat.

La mêlée principale se passe entre ces deux chefs et est alimentée continuellement par l'arrivée de nouveaux fantômes. Cette admirable conception ne se distingue pas moins par la chaleur et le mouvement que par la correction du dessin, à tel point que la couleur ne pourra y ajouter qu'un faible surcroît de mérite.

Le comte de Nazinski, grand amateur, vient de charger M. Kaulbach de lui en faire un tableau de proportion colossale. Ce tableau aura vingt pieds de hauteur.

Revue française et étrangère.

L'HOTEL DE VILLE DE LOUVAIN,

LES RÉPARATIONS, LES STATUES.

Dans un de nos derniers numéros, nous avons publié deux lettres concernant la question des statues à replacer dans les niches du vieil Hôtel de Ville de Louvain. L'une était de M. de Luesemans, l'autre de Victor Hugo; toutes les deux sont des documents importants. Aujourd'hui, nous consignons dans nos colonnes un rapport de M. de Luesemans, qui est à lui seul toute l'histoire de cette grave question. Nous le ferons suivre des arrêtés qui ont été pris postérieurement par le Conseil communal, du plan d'ensemble et du programme du concours; puis enfin nous dirons comment il s'est fait que toutes ces choses sont restées pendant si longtemps à l'état de discussion.

Voici d'abord le *rapport* de M. de Luesemans. Bien qu'il porte déjà une date éloignée, ce n'en est pas moins un document historique utile à conserver et à consulter en temps et lieu. Ce *rapport* fut lu à la séance du Conseil communal de Louvain, le 16 mars 1847, où M. de Luesemans s'exprima en ces termes :

Messieurs,

Depuis fort longtemps déjà, mais surtout depuis la restauration si habilement conduite et si complétement achevée de notre Hôtel de Ville, une question a vivement préoccupé le monde artistique; cette question est celle-ci :

N'est-il pas urgent, ou tout au moins convenable, de placer des statues dans les innombrables niches qui couvrent les trois façades de notre bel édifice?

Du monde artistique, du public, cette question est descendue dans les corps constitués; le Gouvernement, le Conseil communal de Louvain, la Commission des monuments, la Commission administrative de l'Académie des beaux-arts, le Jury d'examen, qui, tous les ans, vient juger les travaux des élèves de notre Académie des beaux-arts — et qui se compose des artistes les plus distingués du pays — ont été, tour à tour, saisis de cet objet important.

Aujourd'hui, Messieurs, après une instruction que nous pouvons affirmer avoir été minutieuse et complète, votre quatrième section est en mesure de vous présenter des conclusions qui sont le résultat d'un sérieux examen. Avant de vous les présenter, permettez-nous, Messieurs, de mettre sous vos yeux les éléments qui ont servi de base à nos discussions.

Par arrêté royal en date du 31 décembre 1841, le Roi avait autorisé spontanément M. le Ministre de l'intérieur à disposer d'une somme de *trois mille francs* pour aider l'Administration communale de Louvain à couvrir les frais à résulter de l'exécution des statues nécessaires pour garnir les niches de la façade de notre Hôtel de Ville.

Mais avant la délivrance de cette somme, M. le Gouverneur du Brabant demandait, au nom et d'après le désir de M. le Ministre de l'intérieur, de lui adresser sans retard des propositions concernant :

1° Les personnages qu'il conviendrait de représenter;

2° Le mode d'exécution des statues et les artistes à choisir pour ce travail important.

Comme vous le voyez par cette dépêche, la question de convenance, de nécessité, de compléter par des statues les façades de notre Hôtel de Ville, n'avait pas fait l'objet d'un doute dans l'esprit du Gouvernement.

Le Collége répondit, par sa lettre du 25 janvier suivant, à la missive de M. le Gouverneur, qu'en attendant qu'il pût faire connaître le résultat des délibérations du Conseil, sur les questions posées dans la dépêche, il priait M. le Gouverneur de vouloir bien exprimer au Gouvernement la gratitude du Collége pour la faveur dont la ville de Louvain venait d'être spontanément l'objet.

Plusieurs réunions de la section du contentieux, des beaux-arts et de l'instruction publique, ainsi que de la section des travaux publics, eurent lieu, notamment le 8 mars 1842 pour la première, les 11 mars et 6 juin suivants, pour la seconde; dans ces réunions, plusieurs mesures d'instruction furent ordonnées, à l'effet de pouvoir répondre à la demande du Gouvernement. Des rapports furent demandés à M. l'Architecte de la ville.

Dans la séance du 20 juin 1842, M. le Bourgmestre fit au Conseil un rapport verbal sur l'objet en instruction et lui fit connaître que » la Section des beaux-arts n'avait pas encore de travail définitif arrêté, parce « qu'elle n'avait pas tous les renseignements qu'elle avait demandés sur la « forme et le prix des statues, et que ses membres n'étaient pas encore « d'accord sur les personnages qu'il conviendrait de représenter, les uns « pensant qu'il faudrait y placer les portraits des ducs et duchesses de « Brabant, d'autres croyant qu'il serait plus conforme aux règles de l'art « de prendre des sujets de l'Ancien Testament, pour mettre les statues en « harmonie avec les groupes qui se trouvent sculptés sur la façade et qui « sont également tirés de la Bible. La section proposait, en conséquence « de son indécision, de consulter la Commission des monuments de la « ville de Louvain sur cette question. »

Cette proposition ayant été approuvée par le Conseil, le Collége des bourgmestre et échevins écrivit, dans le sens de la délibération qui précède, une lettre en date du 11 juillet 1842.

Le Collége appelait l'attention de la Commission des monuments sur les trois questions suivantes qu'il la pria de résoudre :

1° Quels personnages convient-il de représenter?

2° Quel sera le mode d'exécution et quels seront les artistes qui en seront chargés?

3° Quel sera le prix à allouer pour chaque statue?

La lettre du Collége ne laissait ignorer à la Commission des monuments aucune des incertitudes de la Section des beaux-arts, ni aucun des raisonnements sur lesquels chaque opinion était basée.

La Commission n'avait pas encore fait connaître son avis, lorsqu'à la suite d'une dépêche de M. le Gouverneur de la province, le Collége crut devoir rappeler à messieurs les membres de la Commission des monuments, sa lettre du 11 juillet, avec prière de vouloir bien y répondre le plus tôt possible : c'est ce qu'il fit par sa missive du 2 octobre, même année.

Le 2 novembre 1842, la Commission des monuments fit parvenir au Collége un rapport très-détaillé, dont il est bon que vous connaissiez le sommaire.

Sur la première question : *Quels sont les personnages qu'il convient de représenter pour garnir les niches de l'Hôtel de Ville?* trois opinions se sont formées dans le sein de la Commission, composée de cinq membres; deux d'entre eux étaient d'avis « de placer dans les niches dont il s'agit » des figures représentant les ducs de Brabant et d'autres personnages « célèbres de la Belgique.

« Afin que l'harmonie générale du bâtiment ne fût pas blessée par la « représentation, sur une même façade, de bas-reliefs composés de sujets « bibliques et de statues figurant des Belges célèbres du moyen âge, on « pourrait, d'après ces deux membres, représenter ces illustres person- « nages dans le style gothique de l'édifice. »

Un autre membre de la Commission, « tout en accueillant, comme belle « et grande l'idée de faire de la façade de l'Hôtel de Ville une espèce de « galerie historique consacrée aux gloires nationales, a exprimé la crainte « que le bizarre assemblage de héros du moyen âge, amalgamés avec des

« sujets bibliques, ne détruisît l'ensemble harmonieux du bâtiment. »

Quoique ce dernier avis ne contienne aucune conclusion, il nous semble que la conclusion naturelle est que le membre qui l'a émis était d'avis qu'il ne fallait pas de statues dans les niches.

Deux autres membres de la Commission concluent positivement à ce que le choix des statues soit renfermé dans les sujets bibliques; ils repoussent l'opinion d'après laquelle les statues représenteraient des hommes célèbres de la Belgique; mais, cependant, ils ajoutent que, si cette opinion devait prévaloir, il faudrait absolument se renfermer dans la représentation d'hommes ayant vécu à une époque antérieure à celle où l'Hôtel de Ville a été construit.

Cette diversité d'opinions sur un sujet aussi important n'était guères faite pour servir de direction à la quatrième section, ni même au Conseil communal.

Sur la seconde question : *Quel est le mode d'exécution des statues et quels sont les artistes à choisir pour l'exécution des travaux*? la Commission se mit plus facilement d'accord.

Elle fut d'avis que les matériaux devaient être entièrement semblables à ceux qui ont servi à l'exécution des autres travaux de la façade, c'est-à-dire en *pierre de France*, dite *pierre de Rochefort*. La Commission croyait qu'il conviendrait que l'Administration s'occupât elle-même de l'achat et de l'expédition de ces matériaux, afin d'être assurée qu'ils sont exactement de même nature que ceux dont les bas-reliefs ont été formés.

Quant aux artistes, la Commission pense qu'il convient de ne pas sortir des artistes de Louvain; elle en désigne quelques-uns qu'elle croit dignes de prendre part aux travaux; elle ajoute qu'il conviendrait que ceux des artistes qui voudraient s'occuper de la confection des statues, présentassent d'abord des modèles en plâtre de six statues (une par étage, les tourelles comprises). Ces modèles seraient ensuite soumis à l'examen d'un Jury composé d'hommes compétents, qui décideraient quels seraient les artistes que l'on chargerait définitivement de telle ou telle partie des travaux.

Sur la troisième question : *Quel serait le prix à donner par statue*? la Commission fait connaître qu'elle a consulté deux artistes statuaires, et que l'un d'eux a évalué la dépense pour chacune d'elles, quelle que soit sa dimension, à 500 francs (le nombre de statues, grandes et petites, est de 281). Le second a déclaré qu'il se chargerait de l'exécution des travaux à raison de 350 francs par statue de grande dimension (il y en a 230) et de 25 francs par statuette (il y en a 51). Dans ce prix serait comprise la fourniture des matériaux.

Cependant, le 9 novembre, le Gouvernement fit parvenir à la ville une ordonnance de payement de 3,000 francs, délivrée sur les fonds de l'État, à titre de subside pour l'aider à faire face aux frais que nécessitera l'exécution des statues en pierre, destinées à garnir les niches de la façade de l'Hôtel de Ville. Cette somme fut encaissée et se trouve actuellement encore disponible; le Collége en accusa réception par sa lettre à M. le Gouverneur, en date du 12 novembre 1842.

Les questions soulevées d'abord par le Gouvernement, et sur lesquelles la Commission des monuments de Louvain avait été consultée revinrent à l'ordre du jour de la séance du Conseil communal du 10 décembre 1842. Le Conseil ne trouvant pas, dans la divergence d'opinions survenue dans le sein de la Commission, en ce qui concerne la première question, des éléments de science plus concluants que ceux qui lui avaient été fournis par les Sections des beaux-arts et des travaux publics, chargea le Collége d'en référer au Gouvernement, en lui communiquant le rapport de la Commission, et de faire connaître ultérieurement le résultat de cette démarche.

Par sa missive du 14 janvier 1843, le Collége porta les diverses circonstances dont nous venons de faire l'énumération à la connaissance de M. le Gouverneur de la province, avec invitation de vouloir en faire part au Gouvernement et de faire connaître le résultat de la communication. Le Collége indiquait comme moyen d'arriver à un résultat, la soumission des diverses questions, ci-dessus posées, à la Commission des monuments du royaume.

Par sa missive du 12 septembre 1843, M. le Gouverneur fit parvenir au Collége copie d'une dépêche du Département de l'intérieur, par laquelle M. le Ministre Nothomb fait connaître « qu'après avoir pris l'avis « de la Commission royale des monuments, il désire que l'on commence « par placer dans les niches de la façade principale de l'Hôtel de Ville de « Louvain, les ducs de Brabant, les comtes de Louvain, et les personnages célèbres de la magistrature et de l'université de cette ville. »

M. Nothomb « témoigne également le désir que l'exécution de ces sta- « tues soit confiée aux élèves les plus distingués de la classe de sculpture « à l'Académie des beaux-arts, et qu'elle ait lieu sous la direction de M. le « professeur Geerts. »

M. le Ministre termine, enfin, en annonçant que « *si la ville consent à « allouer de nouveaux fonds pour cet objet, le Gouvernement est disposé à « faire également de nouveaax sacrifices.* »

Par sa lettre du 15 septembre 1843, le Collége pria M. le Gouverneur de lui transmettre le rapport de la Commission royale des monuments, lequel lui parvint en effet.

Cette Commission estime :

1° Qu'il convient de placer à la façade les comtes de Louvain, les ducs de Brabant, les personnages célèbres de la magistrature et de l'université de Louvain.

2° Que le nombre nécessaire des statues pourrait être complété au moyen de figures allégoriques, pouvant servir d'attributs à ces personnages, telles que la Force, la Prudence, la Justice, etc.

3° Que les niches des tourelles qui font face à la place pourraient être garnies de sujets représentant les Vertus et les Vices, ainsi que cela se pratiquait assez fréquemment dans les monuments du moyen âge.

4° Quant aux faces latérales de l'édifice, on y placerait des saints du pays.

Ici, Messieurs, nous avons à constater un moment d'interruption, lorsque, le 16 mai 1844, M. le Gouverneur du Brabant témoigna au Collége des bourgmestre et échevins l'étonnement du Gouvernement, de ce qu'il fût mis si peu d'empressement à profiter des bonnes dispositions de celui-ci, pour achever l'œuvre de restauration du monument dont il s'agit. M. le Gouverneur réclame à cet égard des explications et espère être immédiatement à même de donner au Gouvernement tous ses apaisements.

Cette lettre étant restée sans réponse, une dépêche du Gouvernement, en date du 28 septembre 1844, vint en rappeler l'objet et réclama avec instance que l'on s'en occupât sérieusement et immédiatement.

Dans une correspondance du mois d'octobre, le Collége et M. le Bourgmestre font remarquer au Gouvernement que s'il n'a pas été donné suite jusqu'à présent au projet de remplir les niches de la façade de notre Hôtel de Ville, c'est que le fonds qui pourrait y être destiné, n'est pas suffisant. M. le Bourgmestre ajoute que le subside accordé par le Gouvernement est intact et est tenu en réserve dans la caisse de la ville. « La « ville avait porté un deuxième subside de 3,000 francs, dit M. le Bourg- « mestre, pour l'année 1844, pour servir en quelque sorte de compensa- « tion au cinquième subside espéré du Gouvernement pour la restauration « de l'Hôtel de Ville, pour lequel le Gouvernement n'a encore alloué « que 16,000 francs, tandis que la ville a dépensé fl. 178,578-29.

« Si la ville n'a pas alloué de crédit au budget de 1844, c'est à cause de « l'insuffisance de ressources; mais cette omission ne préjuge rien pour « l'avenir. »

Cette correspondance porta ses fruits, Messieurs, et par sa missive du 23 novembre 1844, M. le Gouverneur informa le Collége que, par arrêté royal du 8 du même mois, un second subside de 3,000 francs était alloué. « M. le Ministre de l'intérieur, dit cette dépêche, espère que cette « nouvelle allocation du Gouvernement permettra de commencer immé- « diatement les travaux qui doivent compléter ce bel édifice. »

Cette somme fut également encaissée. Cependant, par ses dépêches des 17 novembre et 23 décembre 1845, et 29 janvier 1846, M. le Gouverneur du Brabant pressa l'administration de lui faire connaître la décision intervenue. Il lui fut répondu que l'on s'en occuperait incessamment en Conseil, et, en effet, dans la séance du 2 mai 1846, la question fut agitée.

Jusqu'ici, comme vous l'aurez remarqué, Messieurs, le Gouvernement, les diverses Commissions appelées à émettre leur avis, le Conseil lui-même, qui l'avait sollicité, semblaient avoir fait bon marché de la question de savoir *en principe si des statues seraient placées*. Nulle part nous n'avons trouvé à cet égard des traces d'un doute; il semblait que tout le monde eût suivi la première pensée partie du Gouvernement.

Cependant, lorsque le Conseil fut appelé à délibérer dans sa séance du 2 mai, on s'aperçut que la question de principe n'était pas résolue, et, devant quelques doutes qui avaient surgi, il semblait utile de s'éclairer de nouveau *sur la convenance* de décorer la façade de statues. Un membre du Conseil proposa de soumettre la question à une Commission composée d'hommes de l'art, pris à l'extérieur et à l'intérieur, lorsqu'un autre membre proposa, pour former cette Commission, les membres du Jury qui, tous les ans, vient au mois d'août juger les compositions des élèves de l'Académie des beaux-arts. Cette commission, étant composée des sommités de l'art en architecture, peinture et archéologie, semblait en effet parfaitement posée pour résoudre cette question; aussi le Conseil adopta-t-il ce projet, et le Collége fut chargé de rassembler tous les renseignements nécessaires à cette fin.

(La fin au prochain numéro.)



Imp. Passage du Prince, 10.

Canelle lith.

DES VITRAUX

DE LA

CATHÉDRALE DE TOURNAI.

Trois nouvelles verrières sont venues s'ajouter aux deux premièrement placées dans le chœur de la cathédrale. Ces cinq verrières complètent l'ornementation des fenêtres de l'abside.

La première en date, qui est celle du milieu, représente le Sauveur et sa sainte Mère, la Vierge Marie. Elle a été donnée à l'église par le Roi, protecteur éclairé des arts, qui, par ce don généreux, a prouvé tout l'intérêt qu'il porte à notre cité tournaisienne, ainsi qu'à la restauration de nos monuments religieux.

Le vitrail à gauche du Sauveur nous montre saint Pierre et saint André, le premier avec les clefs du ciel, le second avec la croix sur laquelle il a subi le martyre. Les armes de la maison de Ligne, inscrites dans le quatre-feuilles, indiquent assez que ce vitrail est dû à la munificence du prince qui, par ses traditions comme par ses domaines de Belœil et d'Antoing, appartient au diocèse de Tournai, et qui représente si dignement le Hainaut dans le premier corps de l'État. L'illustre maison de Ligne a donné des membres au chapitre de Tournai, entre autres messire Antoine de Ligne, mort chanoine en 1449, et enterré dans la nef.

La verrière suivante représente saint Jean, le disciple bien-aimé, reconnaissable à sa jeunesse, et saint Jacques le mineur, portant une massue, en souvenir de son supplice. Elle a été donnée par M. le comte Georges de Nédonchel, dont la noble famille avait déjà signalé sa pieuse libéralité envers la cathédrale, notamment par la décoration de la chapelle de tous les Saints, faite aux frais du chanoine Robert de Nédonchel, mort en 1599.

Au côté opposé, c'est-à-dire à la droite de la sainte Vierge, se présentent saint Paul avec son épée et saint Jacques le majeur, portant un phylactère.

Cette verrière a été donnée par l'illustre famille des Croy, laquelle a fourni à Tournai plusieurs gouverneurs, et au siége épiscopal un célèbre prélat, Charles de Croy. Il assista avec son parent Eustache de Croy évêque d'Arras au chapitre de la Toison d'Or, présidé par l'empereur Charles-Quint, qui se tint en 1531, dans le chœur de notre cathédrale.

Le deuxième vitrail du même côté, représentant saint Philippe et saint Thomas, l'un avec un glaive et l'autre avec un livre ouvert, est dû à la générosité de M. le marquis de Beaufort et de ses fils MM. les comtes Alfred, Amédée et Charles, qui tous les trois ont passé leur enfance à l'ombre des vieilles tours de Notre-Dame y ont été portés sur les fonts baptismaux, et qui, à cause de cette sainte initiation et de ces souvenirs de leurs jeunes années, lui ont conservé un intérêt profond et comme une sorte d'affection filiale, dont ils viennent de lui donner une nouvelle preuve.

Honneur à eux! honneur et reconnaissance à ces nobles et généreux bienfaiteurs qui consacrent leurs richesses à décorer la maison du Seigneur. Certes, parmi les divers emplois qu'on peut faire des biens de la fortune, il n'en est certainement pas de plus noble que d'embellir les temples de Dieu du prestige des arts et de développer par là chez les hommes le double sentiment du bon et du beau : du bon, par l'influence des idées religieuses; du beau, par l'empire des arts, qui ne peuvent recevoir d'inspirations plus élevées que celles de la religion : j'y ajouterai même l'avantage de l'utile, par la protection donnée ainsi aux artistes et la part de travail assurée à l'ouvrier.

Le sujet adopté pour les fenêtres du chœur est la série des apôtres des prophètes des évangélistes, et, à vrai dire, pour rester fidèle aux traditions hiératiques, on n'en pouvait choisir un autre. Le Christ et sa divine Mère, entourés de ses disciples, fondateurs de la religion; les évangélistes, qui en ont écrit l'histoire; les premiers martyrs, qui, comme saint Étienne, l'ont scellée de leur sang, sont toujours et partout représentés dans les églises des XIIe et XIIIe siècles; on les retrouve sculptés et peints à Reims, à Paris, à Chartres, à Cologne, à Aix; sculptés aux portails, peints dans les verrières. Nous les retrouvons représentés dans la curieuse châsse de saint Éleuthère, qui date de 1247. C'était donc, à cette époque de foi profonde, le sujet obligé et consacré par la tradition, et on l'avait choisi à cause du sens mystique qu'il renferme; car on n'a pas voulu séparer dans le temple ceux que le Christ avait unis autour de lui; ils sont figurés dans le sanctuaire auprès de l'autel du sacrifice, dont ils ont été les premiers prêtres et les pontifes. Cette place privilégiée leur appartenait de droit, et on ne s'avisait pas alors de la donner à des princes ou même à des dignitaires ecclésiastiques. Quand on les peignait, ce qui arrivait souvent, c'était dans toute autre partie de l'église. Le chœur était spécialement réservé pour les sujets religieux.

La tradition et les prescriptions lithurgiques indiquaient donc le choix qui a été fait. Elles ont aussi servi de guide dans la représentation des apôtres, dont les types sont suffisamment connus. Souvent, j'en conviens, aux XIIe et XIIIe siècles, ils sont peints sans attributs distincts, excepté saint Pierre, qui porte déjà une ou deux clefs. Les autres apôtres, à Reims et à Chartres, n'ont dans les mains que des phylactères ou des livres. Aucun signe particulier ne les distingue entre eux. Mais ailleurs, et notamment à la châsse de saint Éleuthère, qui est du XIIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque du chœur, les apôtres ont chacun leur signe distinctif, et il a paru préférable de suivre cet exemple indigène et contemporain de l'église.

En fait de restauration, le mieux sera longtemps encore de s'appuyer sur les précédents, d'imiter l'art chrétien, tel qu'il se développe sous l'empire du christianisme, et de l'imiter avec exactitude, mais avec intelligence, jusqu'à ce que nous soyons assez forts pour créer des œuvres grandes et originales; or, le moment n'en paraît pas encore venu : le plus sûr sera donc toujours de s'inspirer du passé et de le reproduire avec fidélité.

Sous ce rapport, il est peut-être à regretter que le peintre habile de nos verrières n'ait pu les exécuter comme il le voulait et qu'il ait dû faire des concessions à l'esprit du temps et au désir d'avoir des vitraux clairs. Mieux eût valu, selon nous, et c'eût été le vœu de M. Capronnier, imiter l'art sévère du XIIIe siècle, tel qu'il s'est reproduit à Bourges et à Chartres. Les verrières fortement teintées de ces églises imposantes nous ont paru plus en harmonie avec leur noble architecture que les brillantes peintures des époques suivantes, qui penchent déjà vers la décadence. Le vitrail du Roi est dans cette première et grave manière; quoiqu'il ne soit pas sans défaut, que les personnages ne ressortent pas assez sur le fond, et qu'il offre à certaines heures du jour et sous le rayonnement de la lumière solaire un miroitement peu agréable des couleurs bleue et verte, il faut convenir qu'à distance il produit un bien autre effet que les verrières lucides qui l'avoisinent. Celles-ci, malgré leur mérite, n'ont pas la puissance des fonds à mosaïques. Elles ont la prétention, d'ailleurs bien méritée, de s'étaler comme des tableaux, au lieu de se confondre, comme les peintures anciennes, avec le monument et d'en rehausser les formes architecturales. Elles visent à être plus gracieuses que sévères, et je conviens qu'elles ont atteint ce but.

Je ne me dissimule pas, d'ailleurs, que ce qui me paraît un défaut est sans doute un mérite aux yeux du plus grand nombre. Raison de plus pour ne pas blâmer trop vivement ce que d'autres loueront; et je suis aussi d'avis qu'il y a beaucoup à louer dans nos vitraux. Raison surtout pour clore ces reflexions qui nous entraîneraient trop loin sur l'esthétique de l'art chrétien.

Nous ne finirons pas cependant sans rendre justice au talent de M. Capronnier. Il en a déjà fait preuve dans notre église par l'excellente restauration des vitraux du transept, ainsi que par tant d'œuvres remarquables dont il a enrichi les églises de notre pays. Les cinq nouvelles verrières du chœur, si elles ne sont pas la reproduction fidèle des vitraux du XIIIe siècle, sont cependant

un travail remarquable par la netteté du dessin et la vigueur du coloris. Nous croyons qu'elles peuvent soutenir le parallèle avec les peintures en ce genre de n'importe quel pays, et nous en félicitons bien sincèrement M. Capronnier.

Nous ne pouvons nous empêcher, en terminant cet article déjà bien long, d'émettre un vœu : c'est que l'œuvre si heureusement commencée arrive à bonne fin; et dans ce but, nous ne craignons pas de faire appel aux familles opulentes, à celles surtout de la province du Hainaut, à celles aussi qui ont donné des membres au chapitre ou des évêques au siége; nous les exhortons à ne pas laisser inachevée la restauration du plus ancien monument de la Belgique. Ce n'est pas trop des efforts de tous pour une œuvre aussi grandiose. Le gouvernement et la représentation nationale ont prouvé par leurs subsides tout l'intérêt qu'ils lui portent; le conseil provincial du Hainaut, la ville de Tournai, la fabrique de l'église y ont aussi contribué dans la proportion de leurs moyens; Le Roi a voulu s'associer à cette entreprise tout à la fois religieuse et artistique par le don d'une verrière, et ce noble exemple a été suivi par MM. les princes de Ligne, duc de Croy, marquis de Beaufort, comte de Nédonchel, dont les écussons brillent au haut du chœur de notre cathédrale. Notre digne évêque, marchant sur les traces de ses vénérables prédécesseurs, a prouvé toute la sollicitude qu'il porte à l'embellissement de son église épiscopale. Il lui a fait don du vitrail de la rose occidentale, qui orne le grand portail de la nef, nouvellement rétabli. Tout nous fait espérer que cette importante peinture, confiée au talent de M. Capronnier, répondra à l'attente générale, tant pour le choix du sujet que pour l'exécution. Nous y pourrons revenir quand elle sera placée et en expliquer le sens symbolique.

Pour le moment, nous ne voulons parler que des vitraux du chœur, ainsi que des généreux bienfaiteurs de l'église à qui nous les devons. Nous nous faisons un devoir de proclamer leurs bienfaits, par reconnaissance d'abord, et ensuite pour exciter le zèle de nouveaux donateurs. Au moyen âge, à cette époque d'enthousiasme religieux et d'ardeur pour les grandes choses, alors que les âmes n'étaient pas engourdies par la préoccupation des intérêts matériels, avec des instruments imparfaits et des moyens restreints, mais avec une foi ardente, plus puissante que nos arts et notre industrie progressive, les hommes savaient élever ces immenses monuments dont l'existence est un problème pour notre orgueil, et non-seulement ils les construisaient avec cette perfection dans l'ensemble et cette richesse dans les détails qui nous étonnent et nous confondent, mais encore, pour l'orner, ils appelaient à leur aide le génie de la peinture et de la sculpture; ils couvraient les longues baies de ces églises de tableaux merveilleux qui exposaient aux yeux des fidèles les touchantes histoires de la religion, ou les images rayonnantes des bienheureux; ils ornaient les contre-forts les clochetons les voussoirs des portiques de leurs statues vénérées; à l'intérieur, elles se voyaient partout; sur les autels, sur les châsses, sur les tombes; statues en pierre, en bois, en argent, en or; c'était comme une population sainte qui remplissait toutes les parties du temple. A Chartres, il n'y a pas moins de 4 à 5,000 statues disposées dans le vaste édifice. Cette ornementation artistique était encore rehaussée par un pavement symétrique et harmonieux, par des grilles travaillées avec goût, par des candélabres et des couronnes scintillantes de lumière, enfin par un mobilier riche et approprié à l'architecture de l'église.

Voilà ce qu'elle était aux siècles de foi, et cette merveille des arts était l'ouvrage de tous, le produit des pieuses libéralités des fidèles. Chacun y contribuait selon ses moyens; le pauvre apportait son obole et le riche ses trésors. A Chartres, les belles verrières du chœur ont été données par la noblesse du pays chartrain, dont elles ont conservé les vieux écussons; les vitraux des bas-côtés sont dus aux diverses corporations de métiers, dont l'emblème est peint en bas du tableau.

C'est ainsi que par le concours de tout le peuple chrétien, riches et pauvres, princes et sujets; sans chambres qui votâssent des fonds, sans subsides de l'État et de la province, mais par la généreuse spontanéité des fidèles, par la puissance des idées religieuses, s'élevaient ces merveilleuses constructions qui défient nos arts et nos progrès. Et de nos jours, au milieu de la protestante Angleterre, comment se construisent tant de belles églises, ornées de sculptures et de verrières, si ce n'est par les dons des catholiques? Or, ce qu'on faisait au moyen âge, ce que l'on fait encore à côté de nous, pourquoi ne l'imiterions-nous pas aussi? Il ne s'agit pas ici de bâtir à grands frais une vaste église, mais seulement de compléter une restauration déjà bien avancée. Il s'agit de s'associer, à notre époque de troubles et d'agitations, à un travail durable, au rétablissement artistique de la plus ancienne église du pays. Que chacun fasse sa part; que ceux qui attachent quelque importance au succès d'une œuvre aussi noble veuillent l'encourager; que les personnes riches nous viennent en aide, que les membres d'une même famille se cotisent et réunissent leurs libéralités pour offrir un vitrail à l'église. Il est possible que dans bien des années, dans des siècles peut-être, quand de nouvelles révolutions auront passé aux pieds de la vieille basilique des rois franks, qui en a déjà tant vu; il est possible que ce vitrail, fruit de quelques économies faciles, soit la seule chose qui rappelle le souvenir du donateur. Ce simple don, fait à l'église et conservé par elle, sauvera peut-être sa mémoire de l'oubli qui nous attend et qui si tôt nous envahit.

LE MAISTRE D'ANSTAING,

Membre de la Commission de restauration de la cathédrale, membre correspondant du Comité de France.

Tournai, 1er avril 1852.

L'HOTEL DE VILLE DE LOUVAIN.

LES RÉPARATIONS, LES STATUES.

(SUITE.)

Le Collége adressa toutes les pièces et documents à messieurs les membres de la Commission administrative de l'Académie des beaux-arts de cette ville, avec invitation de vouloir bien profiter du séjour des membres du Jury à Louvain, pour leur soumettre les pièces du dossier et provoquer leur opinion sur les questions qui s'y trouvaient traitées, nommément sur la question non encore examinée jusque-là : *Convient-il de placer des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville?*

La Commission administrative susdite s'est chargée volontiers de la mission qui lui fut confiée, et nous sommes en possession du rapport qu'elle nous a adressé à ce sujet.

Le Jury du concours s'est assemblé le jeudi 20 du mois d'août 1846. Il n'est pas sans importance pour la consistance de sa délibération et la foi due à son avis, d'en connaître le personnel; il était composé de :

MM. 1. *Verschaeren,* 2. *Dyckmans.*	Artistes peintres, professeurs à l'Académie royale d'Anvers.
3. *Hunin.*	Artiste peintre, à Malines.
4. *Marinus.*	Directeur de l'Académie de peinture, à Namur.
5. *Ducorron.*	Directeur de l'Académie d'Ath.
6. *Vanregemorter.* 7. *Kremer.*	Artistes peintres, à Anvers.
8. *Joseph Geefs.*	Artiste statuaire et professeur à l'Académie royale d'Anvers.
9. *Roelandt.*	Architecte de la ville de Gand.
10. *Gennisson.* 11. *Vandorne.*	Artistes peintres à Louvain.
12. *G. Stas.* 13. *Goyers.*	Artistes statuaires à Louvain.
14. *Verheyden.* 15. *D. Everaerts.*	Architectes à Louvain.

Cette simple citation est une garantie, Messieurs, que les questions ont été examinées avec une connaissance entière de cause.

Sur la première question : *Y aura-t-il des statues?* l'avis des membres du Jury est affirmatif par *treize* voix. MM. *Stas* et *Vandorne* ont déclaré s'abstenir, n'étant pas convaincus de la nécessité du placement des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville.

La décision des membres du Jury, prise dès lors à l'unanimité des votants, est motivée :

1° Sur ce qu'il n'est pas de monument appartenant au style ogival qui n'ait été garni de statues ou destiné à en recevoir.

2° Que si aujourd'hui plusieurs façades en sont dégarnies, il faut en attribuer la cause aux troubles religieux et aux dévastations du XVIe siecle, ainsi qu'aux guerres qui ont signalé la fin du siècle dernier.

En examinant les termes de l'avis que nous analysons et l'assurance avec laquelle il est formulé sur ce point, il est une certitude que l'on acquiert sans peine : c'est qu'il est le résultat d'une conviction bien arrêtée et qu'aucune objection ne saurait affaiblir ni modifier.

Messieurs les membres du Jury examinèrent ensuite la question suivante qui leur avait été également posée :

Quels sont les personnages qu'il convient de représenter pour garnir les niches de la façade de l'Hôtel de Ville?

L'assemblée a cru devoir diviser en quatre parties la question qui précède et la résoudre par quatre réponses spéciales. Nous allons vous en rendre compte.

1° *Peut-on placer dans les niches des sujets civils, historiques, ou bien convient-il de se renfermer, quant au choix des statues, dans les sujets bibliques?*

L'assemblée a accueilli avec faveur l'idée de faire de la façade de l'Hôtel de Ville une sorte de galerie historique, consacrée aux gloires nationales; elle ne croit pas que la présence, sur une même façade, de statues historiques à placer dans les niches et de consoles ou supports décorés de sujets bibliques, puisse detruire l'ensemble harmonieux du monument, surtout si les statues historiques sont exécutées dans le style gothique de l'édifice.

L'assemblée se prononce donc en faveur des sujets civils historiques.

Le second membre de la question complexe est celui-ci :

Placera-t-on dans les niches les comtes de Louvain, les ducs de Brabant, les personnages célèbres de la magistrature et de l'Université de Louvain, ainsi que les personnages qui, bien qu'étrangers à la ville de Louvain, auraient contribué d'une manière quelconque au bien-être et à la prospérité de cette cite ou des établissements qu'elle renferme dans son sein?

Cette question est encore résolue affirmativement. Il semble résulter des explications données par différents membres, que la dénomination de *personnes étrangères ayant contribué au bien-être de cette ville et de ses établissements*, comprendrait les fondateurs d'institutions de bienfaisance, les saints et saintes ayant quelque rapport avec l'histoire de Louvain, les princes étrangers ayant fait avec les souverains brabançons des traités avantageux à la ville, les protecteurs et bienfaiteurs de l'Université, en un mot tous les personnages se rattachant, en quoi que ce soit, à l'illustration de la ville de Louvain.

Le troisième point, que soulève la seconde question, est résolu par la réponse à la demande suivante :

Pourra-t-on représenter des personnages ayant vécu postérieurement à l'époque de la construction de l'édifice?

Cette question, dont la solution négative écarterait presque tous les personnages les plus célèbres de l'Université, a été résolue affirmativement, mais à la condition que ces personnages fussent représentés dans le style et le caractère artistique du monument.

L'assemblée termine enfin sa série de résolutions par la suivante :

Qui placera-t-on dans les petites niches de la façade?

Elle pense que les statues à placer dans les petites niches de la façade devront représenter des figures allégoriques, prises dans un sens général, et ne se rapportant pas immédiatement, dans leur signification et leurs attributs, aux statues placées dans les niches voisines.

Le rapport qui fut adressé au Collége se termine par l'observation que les diverses questions ont été résolues à l'unanimité des membres, moins la voix de M. *Marinus* qui s'est abstenu parce qu'il ne se croyait pas suffisamment éclairé pour émettre un avis sur un objet aussi important, et, en *post-scriptum*, il mentionne que :

« Ont également assisté à la réunion, mais sans participer aux décisions » qui ont été prises :

MM. *Mathieu.*	Directeur de l'Académie de Louvain.
Geerts. *Bekkers.* *Vander Eycken.* *Laenen.* *Vanaerenberg.*	Professeurs à la même Académie.
D. Vandenschrieck. *Ant. Everaerts.* *F. Herry.*	Membres de la Commission administrative de ladite Académie.

Ici se termine la série des documents concernant l'instruction de cette grave affaire, et c'est dans cet état de la question qu'à l'occasion d'une discussion incidentelle soulevée dans l'examen du budget de 1847, votre quatrième section, à laquelle avaient été adjoints MM. Fizenne, Everaerts et De Luesemans, a été invitée à faire un prompt rapport.

Elle s'est réunie à cet effet le 15 février dernier.

La discussion s'est ouverte sur la question de savoir *s'il convenait de placer des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville.*

Tous les membres ont été d'accord pour reconnaître que, dans la pensée de l'architecte, les niches ont été primitivement conçues et exécutées avec l'intention bien arrêtée d'y placer des statues; mais quelques membres semblaient douter si, après l'achèvement de l'édifice, l'architecte n'avait pas lui-même cru devoir suspendre et même arrêter la confection des statues, après avoir reconnu que leur établissement aurait pu nuire à l'ensemble de la construction. Ils pensent que c'est à cette circonstance que l'on pourrait attribuer l'absence de statues.

D'autres membres ne partagent ni ces doutes, ni ces craintes, et n'hésitent point à soutenir que, dans leur pensée, des statues sont nécessaires pour compléter l'édifice; ce n'est que par des statues que l'on arrivera, dans la pensée de ces membres, à rétablir l'harmonie des lignes verticales, aujourd'hui interrompues par un faux effet et coupées par le vide des niches, formant ainsi de fausses lignes horizontales, en opposition avec le style ogival, dont le caractère essentiel est d'éviter de semblables interruptions. Ces membres pensent que, quoiqu'il soit aujourd'hui fort difficile de résoudre la question de savoir pourquoi il n'y a pas de statues dans les niches, il est dans leur pensée fort probable, sinon très-certain, qu'il y en a eu. Un membre affirme en avoir vu *trois*, dans son enfance, qui ont disparu sans qu'il sache où elles ont passé.

Un membre rappelle à ses collègues que, dans sa jeunesse, il a souvent entendu conter, en manière de légende, que le bâtiment qui avait amené une cargaison de statues en pierre avait sombré et que c'était là la cause pour laquelle il n'y en avait point dans la façade.

Les membres qui avaient manifesté la première opinion, sans contester absolument ni la nécessité d'établir des statues, ni leur existence probable dans des temps antérieurs, font cependant remarquer que, devant une résolution qui peut considérablement engager les finances de la ville, il importe d'être prudent et de ne procéder qu'avec la plus grande circonspection; que, dans leur pensée, il serait convenable de faire un essai qui déciderait ensuite et de l'opportunité et de la nécessité ou même de la convenance du projet des statues.

Les membres de la seconde opinion ne voient aucun inconvénient à faire un essai, pourvu qu'il soit sérieux et sur une assez grande échelle; on pourrait commencer, par exemple, par une ligne comprenant dix-huit statues, et l'on continuerait ensuite sur le même pied si l'effet répond à l'attente. Ils pensent qu'un essai de ce genre peut d'autant mieux être fait que la somme nécessaire à la dépense, due à la généreuse initiative du Gouvernement, se trouve dans la caisse de la ville.

Après un léger débat sur la position de la question, il est arrêté qu'elle sera posée dans ces termes :

« Placera-t-on des statues dans les niches de l'Hôtel de Ville, en com-
« mençant, à titre d'essai, par en faire confectionner un nombre suffisant
« pour remplir la ligne inférieure, et, si l'effet correspond à l'attente,
« continuera-t-on à remplir les niches de la même manière, à mesure que
« les moyens le permettront? »

La question ainsi posée est résolue à l'unanimité et il est arrêté qu'elle sera, dans les mêmes termes, présentée à vos délibérations.

La seconde question a été posée dans ces termes :

« *Quels personnages convient-il d'y placer?* »

Un membre fait observer qu'il conviendrait peut-être, avant d'aborder la question, d'attendre la présence d'un autre membre qui a annoncé avoir des observations à faire contre les conclusions du rapport de la Commission.

Un autre fait remarquer que la présence de ce membre peut n'être pas importante, eu égard à la solution de la première question. Le point sur lequel le membre dont il est parlé avait annoncé des observations, concerne la question de savoir s'il est permis de placer dans les niches des personnages ayant vécu postérieurement à la construction de l'Hôtel de Ville; or, comme il n'y a provisoirement que dix-huit statues à confectionner, et qu'il faudra assez de temps avant que l'on ait épuisé la série des personnages célèbres ayant vécu avant la construction de l'Hôtel de Ville, il pense qu'il est possible de s'arrêter, dès à présent, à ceux par lesquels il convient de commencer. Le même membre fait remarquer que, d'après les divers rapports qui furent examinés, tout le monde semble d'accord qu'il convient de représenter des personnages historiques se rattachant à l'histoire de Louvain.

Votre Commission, ayant délibéré sur cet objet, est d'accord de vous proposer de commencer par les personnages suivants :

1° *Mathieu de Layens*, l'architecte de notre Hôtel de Ville, dont le nom

inconnu a traversé les siècles, pour être révélé à nous d'une manière simple et presque providentielle.

2° Le premier magistrat de la ville, de l'époque de la construction.

3° Des comtes de Louvain et des ducs de Brabant à désigner ultérieurement.

4° *Martin V*, pape, qui donna le bref d'érection de l'Université en 1445.

5° *Eugène IV*, son successeur, qui étendit le bref par l'adjonction de nouvelles facultés en 1431.

6° *Erard de la Mark*, prince de Liége, à la sollicitation duquel nous devons l'extension du bref obtenu d'Eugène IV.

Voilà, Messieurs, les principaux personnages que votre Commission a jugés dignes en premier lieu de recevoir la perpétuité de la matière, après avoir acquis l'immortalité de la renommée.

Votre section avait une troisième question à examiner : « *Quels seront » les artistes chargés de l'exécution des statues?* ».

A l'unanimité elle a reconnu que l'Administration devait faire tous ses efforts pour obtenir une œuvre digne de l'édifice qui appartient à la ville par sa destination, mais au monde par l'art du constructeur. Le mérite seul doit l'emporter, non pas le mérite de l'artiste, mais le mérite de l'œuvre.

Votre Commission pense qu'il convient de consacrer le principe du concours, et en voici les principaux éléments :

1° Un Jury serait désigné par le Conseil, après avoir pris sur le personnel de ce jury l'avis de la Commission administrative de l'Académie des beaux-arts.

2° Ce Jury serait invité à faire le programme des statues à exécuter et les conditions du concours. Aucun des concurrents ne pourrait se trouver parmi les membres du Jury.

3° Le Jury serait investi des pouvoirs les plus étendus pour apprécier le mérite des œuvres qui lui seraient soumises; il serait invité à user de la plus grande sévérité et à n'admettre que les travaux qui ne laisseraient rien à désirer sous le rapport de l'art.

4° La ville de Louvain possédant, dans l'opinion de la section, suffisamment d'artistes statuaires pour suffire aux conditions du concours, le Jury serait prié de circonscrire celui-ci parmi les artistes louvanistes.

5° La ville fournirait la matière et ferait les frais du placement.

6° Les artistes fourniraient leur travail et soigneraient le placement sous leur responsabilité.

7° Le Jury serait invité à fixer le prix de chaque catégorie de statues en rapport avec l'importance du travail et de manière à donner aux concurrents l'assurance d'une juste et équitable rémunération.

8° Chaque pièce du concours porterait une marque distinctive ou une épigraphe, et serait accompagnée d'un billet cacheté contenant le nom de l'auteur.

Le billet accompagnant l'œuvre qui aura obtenu la préférence, serait ouvert après la décision du Jury.

Les œuvres qui n'auraient pas réussi seront restituées à la personne qui en aura fait le dépôt. Sera également restitué le billet qui les accompagnait.

9° Chaque concours aura lieu pour la confection de six statues.

Enfin, la section propose de subordonner les crédits qui seront affectés par la ville pour les travaux à exécuter, aux subsides à allouer par la province ou ultérieurement par le Gouvernement.

Voilà, Messieurs, le résultat d'une délibération à laquelle votre quatrième section a mis tout le soin et attaché toute l'importance que le sujet réclamait.

Louvain, le 16 *mars* 1847.

Enfin, malgré ce remarquable *rapport*, démontrant jusqu'à la dernière évidence l'importance des travaux à exécuter, la question resta pendante jusqu'en 1849. Ce ne fut que le 20 avril de cette même année que le Conseil échevinal prit enfin la détermination d'arrêter la forme d'un concours de la manière suivante :

Les Bourgmestre et Échevins de la ville de Louvain.

Portent à la connaissance de ceux que la chose concerne :

1° Le plan général d'ensemble déterminant la distribution, dans toutes les niches de la façade de l'Hôtel de Ville, des statues à y placer, tel qu'il a été arrêté par le jury institué à cet effet, dans ses séances des 14 janvier et 1er avril 1849;

Et 2° le programme du Concours pour les dix-huit statues à placer dans les grandes niches du rez-de-chaussée, faisant face à la Grand'-Place.

Fait en séance à l'Hôtel de Ville, le 20 avril 1849.

Par ordonnance,
Le Secrétaire de la ville,
L. Van Ophem.

Les Bourgmestre et Échevins susdits,
C. J. Poullet.

PLAN D'ENSEMBLE.

Extrait du rapport adressé au Collége échevinal le 7 avril par le Jury institué pour organiser le Concours relatif à l'exécution des statues à placer dans les niches de la façade de l'Hôtel de Ville.

Transformer la façade du monument en une sorte de galerie historique où l'on verrait représentés les personnages ayant illustré Louvain et rappelant en même temps les principales institutions de la commune dans les siècles passés, voilà l'idée qui a guidé le Jury dans la confection du plan général d'ensemble.

D'après ce plan, les hommes célèbres, tribuns, savants, guerriers, artistes, se rattachant à l'histoire de Louvain, occuperaient les grandes niches du rez-de-chaussée. Celles du premier étage seraient réservées aux institutions de la commune. On placerait au deuxième étage les comtes de Louvain et les ducs de Brabant. Enfin, les statues à placer dans les petites niches représenteraient des figures emblématiques se rapportant aux Sciences, aux Lettres, aux Arts, à l'Industrie, à la Gloire militaire, etc.

Voici du reste ce plan d'ensemble, tel que l'a arrêté le Jury :

REZ-DE-CHAUSSÉE.

Façade du côté de la Grand'Place.

Les grandes niches seront occupées par les statues des dix-huit personnages, désignés dans le programme du concours. (V. ci-contre p. 161.)

Les petites niches seront occupées par les figures emblématiques des sciences, des arts, etc.

On placera dans les deux niches se trouvant au-dessus des portes, les figures du Christ et de la sainte Vierge (*).

Façades latérales et tourelles.

Grandes niches. — D'un côté saint Pierre, saint Albert, la bienheureuse Marguerite, les patrons des paroisses; de l'autre côté, des personnages célèbres dont la liste sera arrêtée ultérieurement, mais au nombre desquels le Jury croit pouvoir désigner dès à présent : *Vansantvoort*, *Jan van Loven*, peintre du XVe siècle, *De Bont*, jurisconsulte distingué, *Verhaegen*, peintre, *Mercator*, *Vivès*, *Calligator*, poète du XIVe siècle, *le baron d'Eynatten*, bourgmestre de Louvain lors de la construction du canal.

Petites niches. — Figures emblématiques.

PREMIER ÉTAGE.

Façade du côté de la Grand'Place; façades latérales et tourelles.

Le Magistrat, composé du maïeur, de deux bourgmestres et de sept échevins; — les sept Familles patriciennes de Louvain avec leurs écussons; — les dix Nations; — les quatre Serments; — les cinq Chambres de Rhétorique.

DEUXIÈME ÉTAGE.

Façade du côté de la Grand'Place; façades latérales et tourelles.

Les comtes de Louvain et les ducs de Brabant.

Niches se trouvant dans les tours centrales et les tours angulaires à partir du toit.

Représentations emblématiques des Vertus et des Vices; personnages bibliques, prophètes, etc.

(*) On assure qu'au siècle dernier ces deux figures se trouvaient dans les niches en question.

PROGRAMME DU CONCOURS.

Art. 1er. L'Administration communale de la ville de Louvain ouvre un concours pour l'exécution de dix-huit statues en *pierre de France*, dite *pierre de Rochefort*, à placer dans les niches (1) du rez-de-chaussée de la grande façade de l'Hôtel de Ville.

Art. 2. Les artistes, nés ou domiciliés à Louvain, sont seuls admis à prendre part au concours.

Art. 3. Les dix-huit statues sont divisées en trois séries, chacune de six statues, réparties dans l'ordre suivant :

1re série. Les statues représentant *Mathieu de Layens, — Pierre Coutherel, — Erasme, — Divœus, — Dierick Stuerbout, dit de Haarlem, le bourgmestre Vandeven.*

2me série. Les statues représentant le pape *Martin V, Quinten Metsys, Van Espen, Juste-Lipse, — Art Van der Hofstadt, — Jean de Westphalie.*

3me série. Les statues représentant *Rega, — le pape Adrien VI, — Wautier Vande Legen, — Puteanus, — Guillaume de Sadelaere, — Elzevi* .

Art. 4. Chacune des trois séries désignées dans l'article précédent fait l'objet d'un concours spécial.

La statue de *Mathieu de Layens* est le sujet mis au concours pour la première série. L'artiste qui produira la meilleure statue de *Mathieu de Layens* sera chargé de l'exécution des six statues formant la première série.

La statue du *pape Martin V* est le sujet mis au concours pour la deuxième série. L'artiste qui produira la meilleure statue du *pape Martin V* sera chargé de l'exécution des six statues formant la deuxième série.

La statue de *Rega* est le sujet mis au concours pour la troisième série. L'artiste qui produira la meilleure statue de *Rega* sera chargé de l'exécution des six statues formant la troisième série.

Art. 5. Les concurrents attacheront à la statue envoyée par eux au concours une marque ou une devise quelconque, qui sera répétée sur l'adresse d'un billet cacheté et détaché de la statue. Ce billet indiquera les nom, prénoms, domicile et lieu de naissance de l'artiste, et sera revêtu de sa signature.

Art. 6. Les statues envoyées au concours et les billets cachetés dont il est parlé à l'article précédent, seront remis *franco*, avant le 15 août 1849, à l'adresse de M. Laenen, architecte de la ville de Louvain, au bureau des travaux publics de l'Hôtel de Ville.

Toute statue envoyée après l'époque fixée est écartée du concours, quel que soit le motif du retard.

Art. 7. Les statues envoyées au concours seront exposées dans l'une des salles de l'Hôtel de Ville, puis essayées dans les niches qui leur sont destinées, avant qu'il soit prononcé sur leur mérite.

Art. 8. Dès que le Jury nommé par le Conseil communal de la ville de Louvain pour organiser et juger le concours, aura prononcé sa décision, les billets cachetés portant la devise ou la marque des ouvrages qui auront obtenu la préférence, seront ouverts.

Les œuvres qui n'auraient pas réussi, seront restituées, ainsi que les billets destinés à en faire connaître l'auteur, aux personnes qui en auront fait le dépôt.

Art. 9. Le Jury se réserve le droit d'accorder ou de refuser l'exécution de la série.

Il se réserve également la faculté d'admettre ou de rejeter telle statue d'une série, qui ne lui semblerait pas réunir toutes les conditions requises.

Art. 10. Le programme ne fixe pas les dimensions précises des statues. Celles-ci devront être proportionnées à la grandeur des niches qu'elles auront à occuper.

L'artiste, chargé de l'exécution d'une série, sera tenu de fournir, pour chacune des statues, un modèle en plâtre, de grandeur voulue. Ce modèle sera placé, comme essai, dans la niche qui lui est destinée, afin que le Jury puisse juger de l'effet qu'il produit ; le modèle ne sera exécuté en pierre qu'après avoir reçu l'approbation du Jury.

Art. 11. L'Administration communale de Louvain fournit la pierre, et prend à sa charge les frais du placement, qui toutefois doit avoir lieu sous la direction de l'artiste ayant exécuté les statues.

Les concurrents fixeront, dans leur lettre d'envoi, le prix qu'ils demandent pour l'exécution de chaque statue.

Ce prix ne pourra dépasser la somme de cinq cents francs par statue.

Art. 12. Si, dans l'un ou l'autre concours, le Jury reconnaît que deux statues réunissent, au même degré, les conditions voulues, la série sera partagée entre les deux concurrents, c'est-à-dire que chacun d'eux sera chargé de l'exécution de trois statues.

Dans ce cas, celui des deux artistes qui aurait proposé, pour la confection de chacune des statues, le prix le plus élevé, devra le réduire au taux stipulé par son concurrent. S'il s'y refuse, l'exécution de la série entière sera confiée à celui qui aurait proposé le prix le moins élevé.

En cas de partage, le sort décidera quelles seront les trois statues que devra exécuter chacun des deux concurrents.

Celui qui n'aurait pas été désigné par le sort comme devant exécuter en pierre la statue ayant fait l'objet du concours, recevra une indemnité de cent cinquante francs.

Art. 13. Les statues, bien qu'elles représentent des personnages ayant vécu à des époques différentes, doivent être traitées dans le style de l'architecture du monument, tout en conservant la fidélité du costume se rapportant à l'époque où a vécu le personnage représenté.

Cette condition est de rigueur.

Art. 14. Les concurrents qui n'auront pas rempli les conditions stipulées dans le présent programme, seront exclus du concours.

Pour le Jury chargé de l'organisation du Concours relatif à l'exécution des statues à placer dans les niches de l'Hôtel de Ville,

LE SECRÉTAIRE,	LE VICE-PRÉSIDENT,
F. HERRY.	CH. DE LUESEMANS.

Vu et approuvé par le Collége des Bourgmestre et Échevins de la ville de Louvain, le 20 avril 1849.

Par ordonnance,	LES BOURGMESTRE ET ÉCHEVINS,
LE SECRÉTAIRE DE LA VILLE,	C. J. POULLET.
L. VAN OPHEM.	

(1) Les concurrents pourront se procurer, au bureau des travaux publics, le plan d'une des niches à garnir.

Nous retrouvons encore là l'infatigable M. de Luesemans comme président du Jury chargé de l'organisation des concours; mais ce que nous ne pouvons nous expliquer, c'est l'énorme intervalle qui sépare le programme des concours d'une exécution quelconque. Nous savons bien que le délai primitivement fixé au 15 août a été prolongé au 15 novembre, afin de donner le temps à tous les artistes d'y prendre part; mais ce que nous ne comprenons pas, c'est que depuis le 15 novembre 1849 on soit resté dans cette attitude expectante qui est la pire de toutes les situations.

Dans un de nos prochains numéros, nous expliquerons ces causes occultes qui ont une signification bien particulière.

J. A. L.

CLÉOPATRE.

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES ET EN VERS,

PAR

M. C. Michaëls, fils.

Oui, lecteur, il s'agit d'une tragédie, en cinq actes, comme le veut Horace; en vers, comme le veut tout le monde, et dans laquelle on remarque avec plaisir l'observation de la triple règle imposée par le législateur du Parnasse français :

> Qu'en un lieu, qu'en un jour un seul fait accompli,
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

car, l'amour d'Anéome et d'Aricie, qui forme un accessoire plein d'intérêt, ne rompt nullement la dernière des trois unités. Mais procédons par ordre.

C'est, je le répète, une tragédie que publie M. Michaëls. A ce mot de tragédie, j'entends les objections qui pleuvent de tous côtés. Eh quoi! dit-on, écrire dans un genre vieilli, usé; composer pour le théâtre ce qu'on ne lit pas, ce qu'on ne représente plus! Voilà, certes, un courage téméraire et... malheureux.

Je vous comprends, critique ; cependant je ne saurais être entièrement de votre avis. Vous parlez dans l'intérêt actuel

de l'écrivain : votre compassion part, il est vrai, d'un bon naturel mais considérez quelque peu, je vous prie, son intérêt futur; considérez surtout celui de la littérature dramatique. Pensez-vous que l'avenir de cette littérature et du théâtre lui-même soit irrévocablement attaché au succès de pièces dans le genre de celles que nous voyons jouer chaque jour sur nos différentes scènes? Si cela était, il faudrait désespérer de cet avenir.

Mais cela ne sera pas; d'aucuns voient, à des signes certains, dans les courants de l'opinion publique et de la saine critique littéraire, le réveil prochain du bon goût; il est permis de croire qu'en savant littérateur, en Aristarque zélé, vous y contribuerez vous-même pour une large part. En attendant, ne trouvez pas mauvais que l'on choisisse de préférence comme modèles et que l'on s'efforce de suivre, quoique de bien loin, ceux qui ont écrit, non pour l'argent, mais pour la gloire, non pour l'amusement de leurs contemporains, mais pour l'instruction de la postérité. A tout prendre, Corneille et Racine valent bien MM. Clairville et Bayard.

Ces principes posés—et ils forment l'objet le plus important de ces quelques lignes—je passe à une légère esquisse touchant la pièce de M. Michaëls.

Plus d'une fois, le sujet de Cléopâtre a servi de texte aux disciples de Melpomène. Ici donc, nouvelle observation; mais c'est peu de chose en comparaison de la première. Au besoin, on passerait condamnation, on reconnaîtrait que l'auteur aurait pu faire un meilleur choix. Constatons néanmoins que le sujet en question n'a pas été traité par les princes de la tragédie et que, d'autre part, il fournit une ample matière.—A propos des princes de la tragédie, Britannicus ne fut-il pas en quelque sorte l'objet d'un duel poétique. Mais chut! pas d'exemples pris si haut; ce serait le vrai moyen de s'enferrer. Aussi je reviens, ou plutôt j'ai hâte d'arriver à l'exposé de la pièce.

Actium a décidé de l'empire du monde. Marc-Antoine l'a cédé presque sans coup férir. Il s'est enfui lâchement, avec celle qui est cause de son déshonneur, dans la ville d'Alexandrie, où il doit s'attendre à voir paraître bientôt l'armée de son rival, victorieux et pressé d'en finir. C'est le moment de l'action.

Les principaux personnages, après Cléopâtre et Marc-Antoine, sont : Bressus, sénateur, banni de Rome par Octave; le grand prêtre d'Osiris; Gallus, ambassadeur d'Octave; enfin, Anéome et Aricie : le premier, chevalier romain et ami d'Antoine; la seconde, fille de Bressus.

Ce n'est point du désir d'une vengeance personnelle que s'inspire Bressus; il veut la liberté de Rome, et il est animé d'une haine patriotique contre Octave, le futur dominateur. Celui-ci s'est déjà révélé, et tout espoir repose sur Antoine. Mais l'ancien lieutenant de César, guerrier jadis intrépide, aujourd'hui :

> Comme un autre Pâris aux pieds d'une autre Hélène *

reste sourd à la voix de l'honneur. Les deux amants coulent leur dernier jour dans l'ivresse des plaisirs. Indifférents l'un et l'autre à leur mort ou à leur captivité prochaine, ils ne prennent aucune mesure pour conjurer les dangers qui les menacent. De son côté, Gallus, avec le concours du grand-prêtre, ourdit contre eux une conspiration, *dans le but de rendre à l'Égypte son indépendance!* Maître d'Alexandrie, le partisan d'Octave change de langage :

> Je vous fais prisonniers

dit-il, en s'avançant vers son complice et vers Bressus. Celui-ci invoque Rome, celui-là la liberté. Mais Gallus avait suivi la politique de sa nation, — car les Romains ont eu leurs Sinons, — et sa ruse, quoique grossière, l'avait bien servi auprès d'un homme d'une ingénuité rare, malgré sa position et son caractère.

Telle est, avec l'épisode des amours d'Anéome et d'Aricie, la donnée de la pièce. —Ce qui se rattache à la mort d'Antoine et de Cléopâtre, est assez conforme à l'histoire et, par conséquent, assez connu pour qu'on puisse s'abstenir d'en faire mention dans cette courte analyse.

M. Michaëls ne manque pas d'un certain art dans l'agencement des scènes; parfois même on serait tenté de croire qu'il n'en est pas à son coup d'essai; parfois aussi, il ne marche qu'en tâtonnant, ou bien il s'aventure un peu trop, et alors on s'aperçoit aisément qu'il ne fait que de débuter.

Le style de *Cléopâtre* ne se distingue que trop rarement par l'élégance; mais il est souvent énergique et plein de verve. Sans être irréprochable, la coupe des vers est au moins variée, et elle accuse une plume exercée dans d'autres genres.

Le plan laisse à désirer sous plus d'un rapport. Une tragédie est une œuvre difficile, et ce n'est pas d'une semblable production qu'un écrivain pourrait dire, avec l'auteur du Cid :

> Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
> Et pour leur coup d'essai veulent des coups de maître.

Néanmoins, on ne saurait méconnaître les mérites d'invention. Il en est de même quant à la disposition de l'ouvrage. En somme, M. Michaëls a tiré parti des ressources que lui offrait le sujet de Cléopâtre.

Est-ce à dire cependant qu'il ait été également bien inspiré et par l'histoire et par la fiction? Les caractères des personnages sont-ils toujours ce qu'ils devraient être? Nullement.— Il fait de l'héroïne une femme savante et même quelque peu philosophe. Or, quel était le fond du caractère de cette Aspasie couronnée, toujours ambitieuse et toujours séduisante, qui avait dompté César, asservi Antoine, et qui voulait tenter la conquête d'Octave, son nouveau vainqueur? N'était-ce pas la ruse et l'intrigue! Que signifient toutes les protestations dont elle se montre, avant ou, depuis son échec auprès d'Octave, spontanément et inutilement prodigue à l'égard d'Antoine, elle qui n'est femme à ne se piquer de fidélité envers personne?

M. Michaëls semble avoir été plus heureux quant au caractère de Bressus. Ce Romain ne serait pas indigne de marcher sur les traces de Brutus et de Cassius, s'il trouvait dans Marc-Antoine homme capable de le comprendre. Hélas! celui-ci se souvient trop qu'il fut à Philippes, et il oublie qu'il est le héros de cette sanglante journée. Qu'il ait été lâche jusqu'à la démence à Actium, il avait une excuse à ses propres yeux. Dans Alexandrie, il est encore réuni à sa Cléopâtre, qui n'a plus le courage de fuir; il devrait donc tout oser pour la défendre, et au moins, ne pas attendre qu'on l'ait réduit à l'impossibilité de la sauver et de se sauver avec elle. Mais ici ce n'est pas le poëte qui se trouve en défaut.

Les caractères des autres personnages, surtout celui d'Aricie, offrent aussi des beautés de plus d'un genre. Une observation cependant en ce qui concerne Anéome et le grand-prêtre.—Le premier ne pense guère à sa patrie, à cause ou peut-être même en dépit des beaux yeux d'Aricie; tandis que le second invoque et réclame à grands cris la Liberté, déesse qui n'avait pas, que l'on sache, d'autel à côté du bœuf Apis, et pour laquelle l'Égypte n'a jamais professé un culte bien fervent.

On croit maintenant devoir mettre sous les yeux du lecteur deux passages qu'on ne donne pas comme les meilleurs, bien qu'ils n'aient point été pris au hasard : c'est, d'abord, un tableau des mœurs romaines de l'époque; ensuite, le récit d'un songe dans lequel Cléopâtre a vu sa destinée et celle de son amant :

> « Vois, partout l'intérêt est le plus grand des dieux.
> « De ce monstre déjà le pouvoir odieux
> « S'étend et s'agrandit, divisant les familles :
> « On doute de ses fils, on soupçonne ses filles;
> « Et les frères, entre eux devenus ennemis,
> « S'en vont de leurs procès épouvanter Thémis.
> « Le sentiment d'honneur dans les cœurs n'a plus place;
> . . . .
> « Tout s'achète. L'or seul rend l'homme intelligent.
> « Notre siècle de fer a des chaînes d'argent. »
> . . . .

* Lucrèce, acte II, scène 3e.

« Écoute Naïras. Dans l'horreur des ténèbres,
« J'entends dans le lointain des grondements funèbres,
« Ces murs sont envahis par les soldats romains.
« Dans le palais pompeux des rois, tes souverains,
« Par la flamme et le feu, moi, je suis poursuivie!
« En combattant, Antoine a terminé sa vie.
« Je vais pour embrasser le corps de mon amant;
« Mais un reptile affreux se montre en ce moment.
« Je recule, je tremble et frémis d'épouvante!
« Vainement je le fuis dans sa marche traînante,
« Il me poursuit, m'atteint.—Son œil fascinateur
« Exerce sur mes sens un pouvoir séducteur:
« Il semble moins horrible à ma vue égarée;
« Et, malgré moi, vers lui je me sens attirée.
« Je crois voir en ce monstre un envoyé des dieux,
« Par qui je puis rejoindre Antoine dans les cieux.
« Oh! lui dis-je, du moins je bénis la fortune
« Qui va me délivrer d'une vie importune!
« Quand mon Antoine est mort, je n'ai plus qu'à mourir!
« Sur la terre, sans lui, j'aurais trop à souffrir...
« Viens m'unir pour toujours à cet amant si tendre...
« Le reptile s'approche... il semble me comprendre:
« J'ose le caresser et le porte à mon sein,
« Qu'il inonde aussitôt de son puissant venin.

Malgré les imperfections de son œuvre, M. Michaëls mérite des encouragements. Il en a déjà reçu, et même des félicitations, de l'écrivain éminent (M. Ponsard) à qui la pièce est dédiée et dont une lettre de remercîement s'y trouve jointe, en guise de préface. Du reste, un premier essai dans ce genre réclame de l'indulgence, et, comme on l'a vu plus haut, il importerait de favoriser les tentatives ayant pour but de remplacer, par des productions sérieuses, les frivolités de mauvais aloi, que réprouvent à la fois la morale et le bon goût, et dont la vogue n'a duré que trop longtemps.

François Jacquemin.

SALON DE PARIS

EN 1852.

La presse parisienne, suivant sa louable habitude, est tombée à bras raccourcis sur quelques-uns de nos artistes belges qui ont envoyé leurs œuvres au salon de Paris. Dans cette croisade inouïe, le *Constitutionnel* et surtout l'*Artiste* se sont montrés inexorables. Il est vrai que M. Arsène Houssaye, qui a été récemment nommé chevalier de l'ordre Léopold, a pris la plume dans le même journal pour contrebalancer l'influence et le mauvais effet qu'eût pu produire l'article de son collaborateur, et a ramené un peu la rédaction à de meilleurs sentiments de justice et d'hospitalité.

La *Presse* a été un peu moins hostile; cependant elle ne peut accepter M. Gallait sans conteste. Nous citerons aujourd'hui l'opinion de M. Théophile Gautier nous promettons de reproduire dans quelques jours la correction administrée par M. Arsène Houssaye à l'un de ses rédacteurs secondaires.

Le sujet choisi par M. Gallait est un de ceux qui ont le privilége d'attirer la foule par leur intérêt dramatique et de la tenir haletante comme le ferait un cinquième acte de mélodrame bien noir. Devant les cadres de ce genre, les bourgeois ouvrent précipitamment leur livret et cherchent l'explication de la scène qui les émeut, et s'apitoient, comme le traitant à la tragédie de Boyer, sur ce pauvre Holopherne si méchamment mis à mort par Judith. Quoique nous préférions les toiles où le peintre n'a eu recours qu'aux pures ressources de l'art, nous admettons aussi ces représentations funèbres lorsqu'elles sont traitées d'une façon supérieure. L'Espagnolet a fait une foule de tableaux d'une sublime horreur, peints avec de la sanie et des caillots de sang sur des fonds de fauves ténèbres, où il décolle, roue, brûle, écorche, dévide les boyaux, déchire avec des ongles de fer, comme un tortionnaire antique ou comme un inquisiteur.

Les chairs exsangues, les cadavres verdâtres, les cous dont la rouge tranche laisse voir les vertèbres et les veines, les haches émoussées dans le bois des billots, les entrailles pantelantes que les chiens viennent lécher, les tourmenteurs à face bestiale, tenant des couteaux entre leurs dents, les peaux humaines retournées, fumant de la chaleur du corps, ne nous font pas reculer sous la rude brosse de ce farouche artiste qui a le génie des supplices et semble avoir vécu dans la familiarité de l'échafaud; mais aussi quel emportement sauvage, quelle férocité ivre de sang, quel cynisme de tuerie, quelle rage de cannibale, quelle science cruelle d'anatomie, quelle implacable vérité, quelle énergie forcenée de couleur! Vous voudriez détourner les yeux, mais vous restez fasciné par une sorte de beauté terrible, par une sinistre majesté. Comme l'ange qui apporte la palme aux martyrs, l'art plane avec ses ailes radieuses au-dessus de ces scènes de charnier et d'abattoir, et l'Espagnolet, violent et sombre, tient sa place, malgré les taches de sang de son manteau, au milieu des plus grands et des plus illustres.

Aussi ne chicanerons-nous pas M. Gallait pour ses *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le Grand-Serment de Bruxelles*. Nous lui accorderons sans sourciller ses deux cadavres à barbe sanglante, et nous regretterons seulement qu'entré dans cette voie de l'horreur, il ait atténué l'effet de son sujet terrible par une exécution trop patiente et trop caressée. Nous l'aurions voulu plus brutal, plus révoltant, plus atroce en un mot.

Le premier plan est occupé par les corps des deux suppliciés, posés l'un à côté de l'autre sur un brancard et recouverts jusqu'à la poitrine d'un drap de velours noir au milieu duquel scintille de reflets métalliques un crucifix d'argent. Les têtes, rajustées aux cadavres, sont supportées par des oreillers, et des linges blancs tachés cachent cette ligne rouge que fait le passage de la hache. Les tons violâtres de la mort blémissent ces deux masques crispés dans l'agonie; des caillots de sang figent leurs barbes brune et rousse écourtées par le tranchant du fer; le cadavre à barbe noire laisse traîner sur le bord du tréteau funèbre une belle main pâle aux ongles d'agathe, qui accuse l'origine patricienne du mort; de l'autre, on ne voit que la tête.

Au fond à gauche, dans la demi-teinte, on aperçoit un autel avec un crucifix et des flambeaux qu'un moine allume; près du tréteau se tient debout un homme d'armes, le pot en tête, le plastron sur la poitrine, les deux mains appuyées à la garde de son épée à coquille. Derrière lui s'abrite une figure furtive et pâle, à physionomie machiavélique, vêtue d'un pourpoint nacarat, et portant une toque de même couleur, comme l'idée derrière l'action, comme la cervelle qui a conduit le bras. L'un est un soldat, l'autre un courtisan.

Aux pieds des comtes d'Egmont et de Horn, à droite, se pressent les membres du Grand-Serment de Bruxelles, qui ont rendu les derniers honneurs aux victimes du duc d'Albe. Le Grand-Serment était une espèce de milice bourgeoise de ce temps-là, composée d'arbalétriers, dont les dignitaires seuls portaient l'arme distinctive de la corporation; leur uniforme consistait en un surcot rouge avec un blason à la croix de gueules, sur champ d'argent. Ils inclinent leur bannière et regardent les corps avec des mines affligées et douloureuses et des expressions variées, suivant les âges et les tempéraments. Un vieux pleure, un jeune s'indigne. Sur le devant, un homme à cheveux courts, à barbe blonde, paraît pénétré de compassion et salue les cadavres. Son pourpoint noir, à passequilles, sa chaîne d'or et la flèche qu'il tient à la main indiquent un personnage d'importance: c'est une des bonnes figures du tableau.

Les comtes d'Egmont et de Horn ont obtenu un immense succès en Belgique, et cela ne nous étonne pas: la composition est sage, bien agencée et se comprend aisément. Le sujet frappe l'attention par lui-même, l'exécution a ce fini qui pour beaucoup de gens remplace et prime toutes les autres qualités. Il y a, en somme, beaucoup de talent dépensé dans cette œuvre consciencieuse; pourtant nous ne croyons pas que la toile de M. Gallait retrouve à Paris son succès de Bruxelles, toute rivalité de nation à part; d'ailleurs, M. Gallait s'est formé à Paris, et c'est plutôt un peintre français qu'un peintre belge: il est ici chez lui.

Cette différence tient à ce que les sources d'où dérive M. Gallait nous sont plus connues; tordez Delaroche, Robert Fleury et Jacquand, et vous aurez la tresse complète. De l'un, il prend la composition dramatique; de l'autre, le coloris de vieux tableaux; du troisième, le faire minutieux. Les éléments divers sont fondus dans une pâte particulière à M. Gallait, qui les relie et les rend homogènes; mais l'on ne sent nulle

part, à travers cette peinture consciencieuse, et bien faite après tout, le jet primitif, l'élan primesautier, tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, M. Gallait le possède. Il n'a pas de défaut grave ni non plus de beauté saillante. Sa couleur n'est pas mauvaise, ni son dessin incorrect; cependant ce n'est ni un dessinateur ni un coloriste. Tout est satisfaisant, mais rien ne transporte. L'estime, devant ce tableau méritoire, ne va jamais jusqu'à l'admiration; c'est du Casimir Delavigne en peinture. — Cette assimilation rend mieux notre idée qu'une page de développements.

Nous parlions tout à l'heure de l'Espagnolet: c'eût été, en cette occasion, un meilleur guide à suivre; en l'étudiant, M. Gallait eût évité cette propreté flamande, ce faire détaillé, cette imitation parfaite de chaque objet, qui nuit à l'effet général; il se serait gardé de ces luisants, de ces tons d'ivoire jaune, de ces points scintillants dont l'œil se préoccupe; il aurait voilé toute la scène d'une ombre sinistre pour ne laisser briller que deux têtes coupées dans leur blancheur livide. Juan Valdès Léal eût encore été bon à consulter, lui qui semble avoir le monopole des décollations, et qui a servi dans des plats d'argent plus de cinquante chefs de saint Jean-Baptiste.

La tête à barbe noire est la mieux réussie dans le tableau : un peu plus d'épaisseur dans la pâte et de largeur dans la touche, et ce serait un chef-d'œuvre. La contraction figée de l'agonie, le pincement du nez, les teintes violettes des lèvres, la flaccidité des chairs vides de sang, tous ces affreux détails sont d'une vérité extrême et paraissent avoir été copiés sur le vif ou plutôt sur le mort. On prétend même qu'une étude faite sur nature, après l'exécution d'un grand criminel, a servi pour la tête du comte d'Egmont; cela ne nous surprendrait pas. Certaines choses ne peuvent s'inventer, et la réalité possède une force que rien n'égale. La figure du courtisan à toque rouge est aussi très-fine et très-étudiée; plusieurs personnages offrent de bons types pris individuellement, et, toutes réserves faites, on ne saurait refuser à M. Gallait des éloges qu'il eût mieux mérités avec moins d'efforts.

TROIS TABLEAUX

de M. Wauters.

Nous avons vu ces jours derniers, trois nouveaux tableaux de cet artiste qui prouvent en faveur de sa très-grande fécondité en même temps que de son talent souple et distingué.

Ces trois tableaux d'une dimension fort grande forment une espèce de tryptique représentant les trois phases importantes de l'histoire de la Mère de Dieu : *la Naissance du Christ*, *l'Adoration des Mages* et *la Fuite en Egypte*. Ils doivent être placés sur un plan hexagone et former le fond du chœur de l'église de Boom, lieu de naissance de M. Wauters.

Autrefois c'étaient les fabriques et les grands seigneurs qui commandaient des tableaux aux artistes; aujourd'hui que les grands seigneurs et les riches fabriques n'existent plus, ce sont les artistes qui les dotent et leur font des cadeaux. Ces trois immenses toiles sont un présent fait par M. Wauters; on lui paye seulement les frais de déboursés. L'artiste a voulu que sa ville natale conservât un souvenir de son talent et perpétuât son nom; alors il s'est mis à l'œuvre avec ardeur et il a produit en quelques semaines les trois œuvres dont nous venons de parler. Composition heureuse, exécution large, vigoureuse, intelligente, mais peu achevée, telles sont les qualités qui distinguent au premier abord ces trois tableaux. Une grande harmonie dans l'ensemble, beaucoup de fougue, beaucoup d'entraînement et par cela même beaucoup de spontanéité : on ne peut pas dire que ce sont des tableaux perléchés, étudiés, caressés; c'est de la grande peinture monumentale faite pour être vue à distance et dont l'effet d'ensemble est bien compris. Nous félicitons M. Wauters d'avoir osé tant de choses et surtout d'avoir réussi dans son entreprise. La fabrique de Boom doit se trouver un peu heureuse, car de telles œuvres amèneront des curieux dans cette petite localité.

Nous attendons maintenant M. Wauters au salon d'Anvers où il se présentera avec un tableau de genre des plus faits et des plus importants.

Sous le titre de *Cercle artistique, littéraire et scientifique*. il vient de se constituer à Anvers une nouvelle Société dont le but est de propager le goût et d'encourager la culture des arts, des sciences et des lettres.

Le Cercle comprendra des membres effectifs et des membres honoraires.

Les membres effectifs se diviseront en quatre sections : section des arts plastiques ; section de l'art musical ; section de littérature (flamande et française) ; section des sciences.

Indépendamment des réunions journalières qui auront lieu au local de la Société, et dont l'effet sera d'établir des relations plus fréquentes et plus intimes entre ceux qui cultivent les sciences et les arts et ceux qui sont à même de les protéger, le Cercle organisera chaque année un certain nombre de fêtes, expositions, concerts, concours, séances littéraires et scientifiques. Ces fêtes contribueront à affermir et à étendre la réputation artistique de la ville d'Anvers.

Le Cercle est provisoirement dirigé par un comité central de vingt-six membres, dont les noms suivent :

MM. Jean-François Loos, membre de la Chambre des Représentants et bourgmestre;
Constant Van Havre, sénateur et colonel commandant de la garde civique;
Constant Vanden Nest, rentier;
Gérard-Jean Oostendorp, avocat;
Émile Fester, négociant;
Mauroy, idem;
Van Geetruven-Schram, idem;
François Van den Wyngaert, courtier d'assurances;
Charles-Guillaume Wilmotte, particulier;
Guillaume d'Hanis, négociant;
Ferdinand de Braekeleer, artiste-peintre;
Henri Leys, idem;
Joseph Laurent Dyckmans, idem;
Louis Dewinter, idem;
Jean Eykens, président de l'Association royale des Sociétés lyriques;
Swerts, vice-président;
Jacobs, trésorier;
Keusters, conseiller de la même Association;
Verspreeuwen, professeur à l'Athénée royal;
Édouard Terbruggen, greffier;
Joseph Coune, préfet des études à l'Athénée royal;
Édouard Rigelé, professeur à l'Athénée royal;
Charles Neesen, idem;
Joseph Koyen, docteur en médecine;
Paul-Joseph Bessems, idem;
Joseph Michiels, pharmacien chimiste.

Ce comité, dans une de ses dernières réunions, a composé son bureau de la manière suivante :

MM. Loos, bourgmestre, président;
Dyckmans et Eyckens, vice-présidents;
Conne et Verspreeuwen, secrétaires;
Vanden Wyngaert, trésorier.

Nous ne pouvons qu'applaudir à l'idée que l'on a eue de fonder dans notre ville un Cercle ainsi composé. Assurément, si une Société a de l'avenir, c'est bien celle-là. Elle se présente, dès son origine, sous de tels auspices, qu'il est impossible qu'elle ne rencontre pas les sympathies publiques. Le but qu'elle se propose est d'ailleurs trop honorable pour qu'un grand nombre de nos concitoyens les plus distingués ne prennent pas à cœur d'y concourir.

THÉATRE

des Galeries Saint-Hubert.

Le théâtre des Galeries Saint-Hubert que l'on avait été obligé de distraire de la grande administration des théâtres royaux, et qui tombait sous l'impuissance d'une mauvaise troupe, vient enfin de sortir de ses cendres sous l'habile direction de M. Quélus, son ancien directeur en 1850. Il s'est ouvert avec un drame nouveau intitulé : *La Mendiante*; ce drame dans lequel M. Quélus s'est montré excellent acteur, ainsi que M......, fort premier rôle, a été accueilli avec de vives sympathies et des larmes.

Depuis lors on monte des pièces nouvelles, et on nous promet très-incessamment le passage de M. Simson de la Comédie-Française, Mlle Piéron et M. Crécy du Théâtre-Historique et de l'Odéon, ont débuté dans *Mérope* et *Sahra la Créole* avec un plein succès.

Partout l'activité est grande. Lundi on a joué *la petite Fille de la grande armée*, vaudeville qu'il y a huit jours à peine on donnait au Gymnase pour la première fois.

Au Vaudeville, même entrain et même enthousiasme pour les représentations de Mme Guyon, laquelle, secondée par Ferville, fait *florès* dans *Marianne*; on monte pour elle la *Jeunesse dorée*, pièce que nous avons déjà vue depuis longtemps, mais qui sera incontestablement rajeunie sous le talent puissant de cette artiste.

Mlle Dejazet, ainsi que M. Quélus est un homme habile qui sait affriander les amateurs et conduire la foule à son théâtre.

STATUE DE LA VIERGE.

TIRÉE DU CABINET DE M. [illegible]

BIBLIOGRAPHIE ARTISTIQUE.

Parmi les publications européennes qui s'occupent de questions d'art, le *Deutsches Kunstblatt*, édité à Leipzig par les frères Weigel, occupe incontestablement la première place. Depuis que le *Kunstblatt*, de Stuttgart, a cessé de paraître, plusieurs hommes, initiés à l'histoire de l'art, exercés à l'appréciation des ouvrages que l'art crée et produit, connaisseurs à la fois et savants, ont fondé à Berlin le *Deutsches Kunstblatt* sous la direction de M. Frédéric Eggers. Il suffit de citer les noms des collaborateurs de ce journal artistique pour donner à nos lecteurs une idée de l'importance de cette publication. Ces noms sont ceux de MM. Kugler, Waagen et Schnaase à Berlin, Passavant à Francfort, Wiegmann à Dusseldorf, Schulz à Dresde, Forster à Munich, et Eitelberger von Edelberg à Vienne. Les trois pemiers sont très-connus en Belgique pour les précieux travaux qu'ils ont fournis sur l'art flamand du moyen âge et de la renaissance, et dont quelques-uns ont été popularisés par des traductions insérées dans différents recueils belges.

Ce sera pour nous un devoir de tenir nos lecteurs au courant des documents que le *Deutsches Kuntsblatt* peut publier encore sur les maîtres de l'ancienne école flamande. Nous y avons déjà emprunté l'année dernière une analyse faite par M. Waagen, le savant directeur du musée royal de Berlin, du livre où M. le comte de Laborde a réuni ses *Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le* XV*e siècle, et plus particulièrement dans les Pays Bas et le duché de Bourgogne.*

Aujourd'hui nous empruntons quelques lignes consacrées par M. Kugler à un sculpteur allemand qui est bien peu connu et dont nous reproduisons en même temps un ouvrage d'après une planche insérée dans l'ouvrage dont voici l'analyse :

La vie et les ouvrages du sculpteur Tilman Riemenschneider, artiste du XVI*e siècle, etc.*, par C. Becker. Leipzig, chez Rodophe Weigel, 1849.

Nous recueillons avec la plus vive reconnaissance toutes les communications qui peuvent servir à éclaircir l'histoire de l'art dans notre patrie, l'Allemagne, surtout lorsque, basées sur des documents originaux, elles fournissent des détails importants dans des monographies écrites avec science et élaborées sérieusement, et que par leur nature et leur objet elles sont des matériaux qui peuvent aider à affermir et à coordonner la construction ultérieure de l'ensemble de l'édifice. Désormais le nom du maître dont il est question ici ne sera plus inconnu aux amis et aux appréciateurs de l'art national. Car il suffit de rappeler à la mémoire que le beau monument de Henri II et de Cunégonde, qui orne la cathédrale de Bamberg, procède de cet artiste. Riemenschneider a été un sculpteur du premier ordre, quand on n'aurait pour preuve de cette vérité que l'art éminent qui éclate dans cette production remarquable. Mais il est digne à tous égards d'être l'objet d'une étude plus particulière. D'un autre côté, l'auteur et l'éditeur de la publication dont nous nous occupons ici, sont on ne peut plus favorablement connus de ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art allemand.

Sur la vie de Riemenschneider l'auteur nous offre les simples renseignements qui résultent des dates fournies par les documents authentiques. Si peu nombreux que soient ces renseignements, surtout en ce qui concerne les relations artistiques proprement dites de cet artiste, ils nous ouvrent cependant une perspective curieuse dans la position sociale et dans la vie civile d'un artiste du XVI*e* siècle. On ignore en quelle année ce maître vit le jour. Il était originaire d'Osterode dans le Harz et arriva comme compagnon, en 1483, à Würzbourg, où il se fixa définitivement. Il prit part à l'administration de cette ville dans la paix et dans la guerre, fut revêtu des fonctions de bourgmestre, s'occupa particulièrement de l'exécution des mesures si difficiles à mettre en œuvre et auxquelles cette ville fut forcée de recourir à l'époque de la guerre des paysans, et il prit sa part aux souffrances que la cité eut à endurer à cette époque critique. Il mourut à un âge très-avancé, le 8 juillet 1531. Nous n'avons aucune donnée qui puisse nous éclairer sur ses études artistiques. L'auteur définit la position où Riemenschneider se plaça à l'égard des sculpteurs contemporains, notamment de ceux de la Franconie, et il le rattache particulièrement à A. Kraft, sans toutefois le vouloir faire passer pour un élève de ce dernier. Pour autant que nous nous représentons les qualités par lesquelles se distingue le monument de Bamberg, nous y reconnaissons un caractère différent de celui qui signalait le talent de Kraft, caractère dont l'origine est due probablement à l'influence que notre artiste subit et aux études dans lesquelles il se développa, mais que nous ignorons malheureusement, — et qui offre une certaine analogie avec celui qui se manifeste dans les ouvrages des peintres des écoles rhénanes de cette époque, comme ceux qu'on attribue faussement au soi-disant Israël van Mechenen ou ceux de l'auteur de la Passion de la collection de Lyversberg. Si, dans les productions postérieures de Riemenschneider, on remarque qu'il se rapproche davantage et d'une manière plus décidée du style de l'école de Franconie, on peut naturellement s'expliquer ce fait par le séjour fixe qu'il avait pris désormais dans une ville appartenant à cette partie de l'Allemagne.

A la suite des renseignements biographiques qu'il donne sur Riemenschneider, l'auteur place une liste détaillée des productions de ce sculpteur, aussi bien de celles qui lui appartiennent d'après des documents authentiques, que de celles qui peuvent lui être assignées en toute confiance d'après les particularités caractéristiques de son style. Elles se trouvent en grande partie dans les églises de Würzburg, autour de ses édifices et dans les environs de la ville. Des grands ouvrages que nous possédons de lui il ne reste que le monument de la cathédrale de Bamberg ; — car nous avons malheureusement à déplorer la perte de deux autres importantes productions de son ciseau, c'est-à-dire les tabernacles dont l'un surmontait autrefois le maître-autel de la cathédrale de Würzbourg et dont l'autre ornait le chœur de cette église et s'élevait jusqu'au plafond de l'édifice.

Les planches qui accompagnent le travail de M. C. Becker représentent une série de sculptures reproduites d'après des parties de monuments dus au ciseau de Riemenschneider. D'après ces reproductions qui sont aussi exactes qu'intelligentes et dont l'exécution ne laisse rien à désirer sous le rapport du soin avec lequel le caractère des ouvrages de l'artiste y est traduit, on peut se faire une idée suffisamment complète de l'esprit et de la valeur artistique de notre sculpteur. Sous ce rapport, la publication de M. Becker atteint parfaitement le but qu'elle se propose. Toutefois nous n'y trouvons aucune représentation du monument de Bamberg. Il serait à désirer que cet ouvrage devînt l'objet d'une publication spéciale, qui pût servir de complément à celle dont nous entretenons ici nos lecteurs. On pourrait se contenter de reproduire au simple trait les nombreux et riches ornements dont il est décoré.

S'il nous était permis, en terminant cet article, d'émettre une opinion sur le point de vue où M. Becker s'est placé dans son travail, nous dirions qu'à notre avis il s'est épris un peu trop vivement du

maître allemand, dont il exagère peut-être la valeur réelle. Les termes dont il se sert pour caractériser les qualités et l'importance de Riemenschneider nous paraissent trop absolus, même quand il se borne simplement à le comparer avec d'autres artistes contemporains. M. Becker le met occasionnellement en parallèle avec A. Kraft, notamment à propos de l'ouvrage que l'on regarde comme le dernier qu'ait taillé le ciseau de notre artiste et qui est un grand bas-relief représentant le Christ descendu de la croix. A notre avis cependant, cette sculpture, qui est reproduite dans une excellente gravure, ne se soutient guère avec avantage à côté des ouvrages de Kraft, si pleins de vigueur, d'énergie vitale, de grandeur et de sentiment. On qualifierait plus exactement Riemenschneider en disant qu'il est un maître agréable, qu'en le représentant comme un maître de style sévère.

Quoi qu'il en soit, on éprouve je ne sais quelle impression tout à fait particulière, lorsqu'on retourne à la contemplation des productions du moyen âge, après qu'on en a été éloigné, pendant quelque temps, par des préoccupations qui ont fait renaître en nous le besoin de cette plénitude de jouissance artistique qui remplit notre âme et donne comme une trempe nouvelle à notre esprit et à notre volonté. Elle ne donne plus une satisfaction complète à nos aspirations plus mûries, et nous n'y trouvons pas la réalisation de notre idéal. Des maîtres admirablement doués ont su s'élever à une grande hauteur dans de certains moments ; mais, considéré dans son ensemble, l'art de cette époque est comme une Psyché dont les ailes sont liées. Toutefois, cela n'empêche pas que nous n'applaudissions avec amour aux inspirations et aux rêves des maîtres de cette période, précisément parce que ce sont nos pères qui ont eu ces inspirations et qui ont eu ces rêves. Mais, d'une autre part, nous ne devons pas nous laisser entraîner par notre piété jusqu'à nier combien leur sphère était étroite et bornée.

F. Kugler.

La sculpture en pierre, reproduite sur la huitième planche de l'ouvrage dont nous venons de donner une idée, et représentant la *Vierge avec l'enfant Jésus*, a fait naguère partie de la collection de M. C. Becker. Elle se trouve actuellement dans le cabinet de M. Rodolphe Weigel, à Leipzig. En l'offrant à l'œil du lecteur dans la planche jointe au présent numéro de la *Renaissance*, nous ajoutons ici un extrait de ce qui en est dit page 18, numéro 20, dans la publication dont nous parlions tout à l'heure. « Une statue de grandeur naturelle, représentant la Vierge avec l'enfant debout sur le croissant « de la lune, ornait autrefois la partie extérieure de l'ancienne mai- « son chapitrale de la cathédrale de Würzbourg. Cette sculpture a « probablement été exécutée aux frais de Balthazar Vischer, qui était « chanoine du chapitre du Neumunster et qui habitait cette mai- « son à l'époque de Riemenschneider. Plus tard, elle a été à plu- « sieurs reprises enduite d'une couche épaisse de couleur à l'huile, « qui avait entièrement fait disparaître la finesse du travail. Après « qu'on l'eut dégagée de ces couches de couleur, on reconnut qu'elle « avait été primitivement peinte, et l'on put voir que les cheveux « avaient été dorés, que le voile avait été blanc, le manteau « d'azur, et la tunique rouge. Cette madone, qui peut être regardée, « à cause de la grâce peu commune dont elle est empreinte et du « sentiment artistique qui s'y manifeste, comme la représentation la « plus complète de toutes les vierges que Riemenschneider ait sculp- « tées, appartient visiblement à la période qui s'écoula entre les « années 1520 et 1525. »

DE LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE EN EUROPE

ET DE LA NÉCESSITÉ D'EN RÉGLER L'ACTION PAR UNE LOI INTERNATIONALE.

Les Américains des États-Unis, pour lesquels l'organisation légale des institutions populaires est un sujet constant d'études et de soins, ont fixé récemment leur attention sur un objet important : la propriété littéraire, dans ses rapports internationaux. Les Américains ont quelque mérite à cela. Les profits récemment réalisés par leurs libraires, quand ces derniers ont voulu s'emparer des contrefaçons européennes et les vendre à bas prix, n'ont pas empêché ce peuple, éminemment sage et politique, d'ouvrir les yeux, je ne dis pas sur le danger de la contrefaçon actuelle, mais sur les pertes réelles qu'entraînerait plus tard pour l'Amérique du Nord le désir d'un gain présent. Après avoir établi le droit de la propriété littéraire dans les divers États de l'Union, ils étudient les moyens qu'il conviendrait d'employer pour le faire reconnaître dans le monde civilisé. Les mêmes idées fixent aujourd'hui les méditations des meilleurs esprits de l'Angleterre, et tout porte à croire que, parmi les peuples placés à la tête de la civilisation, il ne s'en trouvera pas un seul qui ne s'empresse de seconder ce mouvement utile et plein d'intérêt.

Tout peuple qui ne protége pas la propriété est un peuple barbare. Cette protection augmente à mesure que l'on avance dans la civilisation. Mais (chose extraordinaire) de toutes les propriétés, la plus féconde, la plus rare, la plus admirée, est aussi celle qui manque le plus de protection et de garantie : je veux parler de la propriété née de l'intelligence, s'adressant à l'intelligence.

Dans les contrées où la civilisation a fait le moins de progrès, l'agriculteur recueille ce qu'il a semé, l'artisan profite de ce qu'il fabrique. Chaque produit, une fois terminé, a sa rémunération assurée et son appui tutélaire. Les lois assurent au producteur la jouissance certaine des bénéfices conquis par son labeur : ces lois, l'intérêt de tous les sanctionne. Le boulanger, voisin du boucher, veut que la propriété du voisin soit respectée ; la garantie est mutuelle et inattaquable. Quiconque y porte atteinte est regardé comme l'ennemi commun et poursuivi comme tel. L'invasion étrangère, le plus grand des fléaux, peut seule détruire momentanément cette base première de la société civile. A peine rentre-t-on dans l'état normal, elle revient à ses garanties nécessaires.

Mais ce qui est vrai de toutes les propriétés ne se trouve pas applicable à la seule propriété impérissable, à celle de la pensée : voilà sans doute un phénomène étrange. Utile à tous, elle ruine le producteur. Les fabriques de coton, de cuir ou de fer ont une utilité limitée, une durée bornée ; leurs produits s'usent après avoir servi ; leurs ressources ont besoin de se renouveler sans cesse pour que les avantages qu'elles rapportent se renouvellent aussi. A chaque produit nouveau qu'il émet, le manufacturier obtient un nouveau prix de son travail. L'étranger le paye ; son compatriote le paye : il le faut bien ; si l'on cessait de le rémunérer, il cesserait de produire. Rien de plus juste.

L'homme intellectuel, le premier de tous les producteurs, le guide de la production, le conservateur ou le propagateur des améliorations qui la perpétuent, ne trouve pas la même équité. Le labeur de sa pensée est traité plus durement et récompensé plus mesquinement que le labeur des mains et des machines. Il écrit un livre qui devient le bien de tous ; il ouvre des sources de richesses inconnues ; il indique des exploitations fructueuses pour un avenir sans limites. Le fabricant va le consulter : en suivant ses conseils, il double la prospérité de sa manufacture. Mille espèces de main-d'œuvre se perfectionnent et s'enrichissent, grâce à une seule leçon, donnée par un seul livre. Il est le bienfaiteur et le créancier public. Et cette propriété inappréciable, immense, infinie, qu'il a créée ; cette propriété éternelle que la reconnaissance de chacun devrait protéger ; cette propriété qui porte en elle-même l'intérêt des intérêts, et qui les multiplie non pour l'inventeur, mais pour les consommateurs ; elle ne lui appartient plus, dès le moment même de sa création. Qu'un voleur étranger ait la fantaisie de s'en emparer, il le peut. Il ne s'agit que de disposer du mince capital nécessaire pour faire mouvoir une presse. Toute œuvre étrangère lui appartient : il est

sans principes et rapace; la loi ne lui oppose aucune barrière. Il réimprime l'ouvrage, le vend à bas prix, couvre l'Europe de cette marchandise dérobée, la débite d'autant mieux que l'ouvrage est meilleur; enlève impunément à l'homme de génie le fruit de ses longues veilles, fraude les enfants de l'inventeur, et annulle les droits légitimes de son agent, de son consignataire, du premier libraire éditeur, qui a peut-être acheté fort cher une valeur dont il savait toute l'importance.

Voilà ce qui a lieu en France, en Angleterre, en Allemagne. Les boutiques et les magasins des voleurs d'intelligence sont ouverts et publics. Les législateurs n'ont encore inventé aucun moyen de modérer ou de suspendre ce brigandage; et il se trouve que, dans une époque de civilisation raffinée, au milieu d'hommes qui se targuent de favoriser l'intelligence, c'est elle seule qui manque de protection. On la décourage, autant que possible, par l'oubli ou l'oppression, non-seulement de ses intérêts, mais de ses droits.

Si l'auteur dont on contrefait le livre en pays étranger, et auquel on arrache une partie considérable de sa propriété acquise, avait été non un philosophe ou non un poëte, mais un fabricant de cotonnade ou de quincaillerie, les produits de sa manufacture ne seraient partis pour les États-Unis ou la Flandre, que revêtus de sa griffe, accompagnés de ses factures, confiés à des agents responsables chargés de la vente et de la transmission des profits. La loi publique aurait protégé de toute sa force cette propriété matérielle : quelque mince qu'elle pût être, on l'aurait respectée. Le propriétaire, lésé dans ses droits, aurait intenté un procès au coupable. Mais voici un auteur qui, certain de l'utilité de son travail, s'est constitué en frais pour créer un livre, pour le répandre; ces frais, on les lui fait perdre; il faut qu'il subisse la violence. De quel nom flétrir une spoliation si audacieuse, un vol si flagrant? Point de recours, point de justice. On ne le plaint pas; à peine se souvient-on qu'il existe. On paye l'édition fautive et peu coûteuse; on serait tenté de remercier le voleur.

Mais, nous dira-t-on peut-être, cette protection que vous demandez en faveur des œuvres intellectuelles contrarie tous les principes de l'économie politique, dont la coucurrence et la liberté sont les bases. On oublie que la contrefaçon n'est pas la concurrence. Sans doute, dans le mouvement actuel de notre civilisation, les procédés industriels appartenant à une contrée deviennent bientôt la conquête de toutes les autres. Elles se les empruntent sans cesse. C'est un échange profitable et continuel. Nos fabricants de soierie cherchent à reproduire les riches dessins des étoffes brochées de Lyon; à leur tour, nos cotons filés et les machines qui les filent sont plus ou moins heureusement imités sur le continent, tandis que nos imprimeurs sur tissus s'évertuent pour atteindre la finesse, l'éclat, l'élégance des dessins de l'Alsace. Tous ces efforts, louables dans leur principe, utiles dans leurs résultats, sont loin de ressembler à la contrefaçon. Pour réimprimer un livre déjà imprimé, pour s'emparer brutalement des idées que l'imprimerie a matérialisées, il ne faut faire aucune dépense de conception. Le contrefacteur vole! c'est toute son œuvre. Pour l'accomplir, il ne fait pas subir à la matière une seule transformation. Ce n'est ni l'aspect extérieur du livre, ni la finesse du papier, ni l'élégance des types qu'il s'applique à imiter. Il lui suffit de dérober l'expression de la pensée, expression nécessairement immuable qu'il ne saurait altérer sans nuire au débit de sa marchandise, mais qu'il multiplie à l'infini par des procédés faciles, qui sont à la portée de tous. Le fabricant, au contraire, qui veut s'emparer des produits de l'industrie étrangère, n'y parvient qu'après mille tâtonnements. Si ce sont des tissus, il doit combiner entre elles les différentes matières qui les composent, étudier la portée de la chaîne, l'agencement des trames, les diverses natures des principes colorants, la disposition des nuances et des reflets. S'il veut copier une machine, des difficultés bien plus grandes encore se présentent : d'abord, il la dessine, puis il fait un modèle en bois; mais avant de l'exécuter, il faut qu'il calcule le degré de cohésion des métaux dont il dispose, qu'il combine avec précision ses ajustages, qu'il évalue la puissance de ses pignons et de ses roues : études fort longues et dont on n'obtient que difficilement d'heureux résultats. Ce qui le prouve, c'est que, malgré notre supériorité manufacturière, les étoffes brochées de Lyon et les mousselines d'Alsace prévalent sur nos marchés, et que, malgré les droits protecteurs de 40 et 50 p. c. dont nos machines à vapeur sont grevées sur le continent, c'est encore l'Angleterre qui fournit la plus grande partie de celles qui y fonctionnent. Les efforts du fabricant peuvent, en quelque sorte, être comparés aux procédés de la traduction, qui s'approprie un ouvrage en l'imitant; la somme de talent, de peine et de travail, dépensée par le traducteur, lui donne droit à une part des bénéfices que l'écrivain original a fait naître.

Sans que je sois obligé d'insister davantage sur ce point, il me semble prouvé que l'imitation des produits industriels ne peut être comparée à la contrefaçon des produits intellectuels : la reproduction de ceux-ci est une œuvre sans mérite, sans combinaison et sans études, qui s'opère d'elle-même et rapidement, souvent par une manœuvre coupable. La contrefaçon paraît avant l'édition originale : l'imitation des produits industriels est au contraire lente; elle ne peut être complète, car l'objet produit à l'étranger ne révèle jamais le procédé qui a été employé pour le produire. Les manufactures de Solingen ont jeté récemment dans la circulation de la quincaillerie en fer fondu, qui prend le poli et l'acération du fer le mieux forgé. Les fabricants de Birmingham déclarent qu'il s'écoulera plusieurs années avant que ces objets soient produits en Angleterre avec la même perfection. La France, en désespoir de cause, les a prohibés : je vous le demande, les contrefacteurs éprouvent-ils de semblables entraves; quel est le maître imprimeur de la Flandre, de la Thuringe ou du Connecticut, qui ne puisse reproduire à la première vue les poésies de miss London ou de Thomas Moore. C'est contre cette spoliation grossière et brutale que nous nous élevons; c'est de cette injustice flagrante que nous en appelons au bon sens et à l'équité de tous les hommes éclairés.

C'est là, selon nous, une bien grave atteinte au droit de propriété; droit sur lequel repose, comme nous l'avons dit, non-seulement la prospérité, mais la sécurité des nations. Aux époques malheureuses qui voient ce droit de propriété chanceler sur sa base et menacer de ruine toute l'organisation sociale, des vengeurs ne manquent jamais de se relever. Ardents à réparer le tort de la destinée et à combler les lacunes des lois écrites, ils rendent aux opprimés un peu d'espérance et aux possesseurs menacés quelques garanties. C'est ce qui est arrivé lorsque la chevalerie du moyen âge a pris en main les intérêts du faible et du proscrit. Aujourd'hui que la chevalerie est éteinte, demandons à la loi seule une égide protectrice; armons-la contre toutes les spoliations.

Mais si l'on sort du cercle théorique de la justice universelle et des vérités philosophiques; si l'on pénètre dans les détails de cette question, la vérité de ce que j'avance deviendra plus palpable. La piraterie littéraire offre-t-elle un avantage pour ceux mêmes qui l'exercent? Quels sont les bénéfices qu'elle rapporte? quelles sont les compensations de son iniquité? Peut-on la regarder comme un mal nécessaire, et la propriété de l'homme intellectuel doit-elle rester sans défense? Considérons séparément l'influence exercée par cet état de choses, sur le propriétaire, créateur de l'œuvre, sur le voleur qui en profite sans la payer, et enfin sur le public, c'est-à-dire sur cette masse immense d'hommes instruits ou qui cherchent à s'instruire, et qui, répandus par millions sur la surface du globe, prennent intérêt aux travaux de l'esprit. Nous passerons successivement en revue ces trois classes d'hommes : auteurs, contrefacteurs et lecteurs. Il nous sera facile de prouver que les premiers sont horriblement lésés dans leurs droits, que les seconds réalisent un gain minime par d'ignobles moyens, et que les derniers, qui constituent la minorité pensante et éclairée du genre humain, supportent la perte la plus considérable et le plus grand dommage.

Les écrivains occupent dans le monde une position singulière! S'ils flattent les peuples ou les grands, on les méprise; s'ils ne flattent personne, ils meurent de faim et de soif. Ils se plaignent sans cesse, dit-on; ils accusent le sort d'injustice! On s'étonne des doléances éternelles dont leurs ouvrages sont semés, et l'on oublie ce que souffre cette race misérable et enviée. Toujours mal rétribuée en dépit de sa gloire, toujours besoigneuse en dépit de l'admiration qu'elle inspire, elle a vécu dans une splendide misère. Que lui importent les enthousiasmes posthumes et les hommages rendus à la tombe du génie? L'homme qui déifie les écrivains après leur mort ne les saluait pas quand ils vivaient : ils ont le sentiment double et fatal de cette idolâtrie et de ce mépris, de ce culte et de cette in-

différence; leur position est équivoque et bicéphale; on les honore en les affamant. Veulent-ils exhausser leur fortune? ils la relèvent aux dépens de leur indépendance : ils deviennent vassaux du pouvoir; ils attachent le talent au char de la fortune. Au lieu d'avoir recours à eux seuls et de s'appuyer sur leur force native et intrinsèque, ils réclament un patronage brillant : leur élévation inattendue n'est souvent que le résultat de leur dégradation morale. Ils acceptent une domesticité intellectuelle qui, pour les intelligences fières et les âmes hautes, est plus pénible que l'intelligence des haillons.

L'éloquence s'assouplit en se flétrissant; la moelleuse flexibilité des paroles sert les désirs de l'ambition. Pour obtenir le droit de devenir l'instructeur de tous, on se fait le parasite d'un seul : la misère est moins pénible. L'existence vagabonde d'Otway, le grenier de Rousseau, les bas troués du vieux Corneille, révoltent moins la pensée que la servilité de Bacon et les flatteries de l'Arioste. C'était pour obtenir quelques livres sterling dont sa famille avait besoin, que Dryden écrivait ces folles dédicaces où il compare un homme de cour à Brutus et un créancier à Jules-César. C'était pour que sa pension fût un peu plus exactement payée que le grand et noble Corneille subissait la même servitude. Aujourd'hui, les choses ont changé, mais seulement en apparence. Les grands seigneurs ne se trouvent plus dans les grandes familles; le flatteur et le parasite abondent partout où il y a puissance, crédit et argent. L'homme de lettres qui veut arriver se soumet au rôle que lui impose le siècle où il vit, il n'est plus le courtisan d'un duc, mais l'homme des salons ou des partis; il caresse les vanités ou flatte les faiblesses populaires : trop semblable au sycophante athénien, il écrase sa conscience sous le désir d'arriver.

Ne le blâmez pas trop, qui que vous soyez! Songez que jamais position ne fut plus fausse et plus douloureuse. S'il jouit de la faculté créatrice, s'il peut établir une belle propriété littéraire, fille de sa pensée, la faculté conservatrice de cette même propriété lui est arrachée. Capable de produire, il ne lui est pas permis de faire valoir et de protéger ce qu'il a produit; aussi cette création non protégée est-elle de peu de valeur dans le commerce. Quel que soit son prix réel, personne ne veut l'accepter à ce taux. Rémunérer suffisamment une propriété si périssable, ce serait folie. « Je connais, dit l'éditeur, le mérite de votre livre : il est bon; il est excellent; mais si j'en fais l'acquisition, ce ne sera qu'à mes risques et périls, et sachant très-bien que sa valeur réelle ne peut vous être comptée. Vous n'ignorez pas que la propriété littéraire expose l'acquéreur à être volé presque immédiatement. Aucune loi internationale ne garantit cette propriété; un dilemme embarrassant me presse de deux côtés; vous aurez du succès ici ou vous n'en aurez pas : si vous n'en avez pas, ce n'est guère la peine que je vous achète; si vous en avez, les pirates étrangers s'empareront à l'instant même de votre ouvrage, le vendront à cinquante pour cent au-dessous du prix, inonderont tous les marchés de leurs exemplaires, et nous en chasseront. Vous voyez à quoi la prudence m'oblige. Je balance les chances de gain et de perte. Sans prétendre vous indemniser, je vous offre deux ou trois livres sterling tout au plus.

— « Y pensez-vous? Voici bientôt deux années que tout mon temps est pris, que toute ma pensée est absorbée par cet unique travail. J'ai voulu accomplir une œuvre durable : vous convenez que j'ai réussi; j'ai fait des dépenses et des voyages; j'ai acheté des livres; j'en ai emprunté. Non-seulement ce n'est pas un gain que vous me proposez, mais, si j'accepte votre offre, je me trouve en perte.

— « Hélas! rien de plus vrai.

— « Quoi! la valeur de mon livre ne vous semble pas réelle?

— « Je conviendrai de tout ce que vous avancez; mais je ne puis acheter une propriété sans garantie? »

L'auteur se retire. Le voilà bien récompensé! ses pensées secrètes doivent être consolantes! « Quoi, dit-il, cette intelligence que tout le monde admire, qui remue les empires, que les princes redoutent, aboutit à des résultats pareils! Ses profits sont moins certains que ceux du plus petit commerce. Si mon père, au lieu de me diriger dans cette voie, qu'il regardait comme glorieuse et profitable, m'eût élevé pour l'épicerie et la droguerie, je réaliserais plus facilement un capital! Maudite soit l'intelligence! maudites mille fois les vaniteuses et philantropiques pensées qui circulent dans notre époque et entraînent les faibles esprits! maudite l'heure où l'on a voulu faire de moi un grand homme! Pourquoi cultiver à si grands frais une intelligence qui devait me nuire et non me servir! »

Il ne faut pas prétendre que la faute appartienne aux éditeurs et que leur prudence méticuleuse ait tort de redouter la concurrence des contrefaçons étrangères? Nous citerons mille exemples qui justifieront leur réserve. Les trois volumes du *Rienzi* coûtent maintenant à New-York la somme misérable d'un shilling, et sont réduits à un seul volume. L'éditeur anglais avait acheté le manuscrit très-cher; rien ne l'indemnisera de sa perte, si la contrefaçon américaine revient, ce qui est probable, encombrer le marché de Londres. Plus un livre a de valeur, plus il court de dangers; plus il excite l'attention des étrangers, plus il est exposé au pillage de la contrefaçon. Tout éditeur d'une œuvre digne d'estime se trouvant exposé à une perte notable, on ne publiera plus que les livres inoffensifs que leur insignifiance arrache à cet honorable malheur : voilà une prime offerte à la médiocrité indigène. On publiera ce qui est nécessaire à la consommation du pays; rien de plus. On n'ira pas créer des œuvres de génie pour mourir de faim, pour que l'éditeur fasse banqueroute et pour assurer le bénéfice d'un petit nombre de pirates belges ou américains.

N'est-ce pas là, je le demande, une cruelle entrave opposée au progrès de l'intelligence? Encourager tout ce qui est médiocre ou mauvais; tuer l'originalité et le génie; multiplier les productions sans valeur; glacer la plus belle espérance du talent : quelle perspective et quelle législation! Ainsi se détériore et se déprave le caractère moral de l'homme de lettres; ainsi le génie perd son magnifique élan vers l'avenir et vers les régions lointaines; l'amour de gloire et de succès qui constitue sa force et son ressort est tari dans son origine. La grande littérature est étouffée; la basse littérature prospère.

Aussi chercherait-on vainement parmi nos grands écrivains un seul homme qui n'ait pour moyens de subsistance que sa plume. L'un est avocat, l'autre médecin, celui-ci se fait homme politique. Avant de penser aux intérêts du monde, avant d'écrire ce que l'on croit utile, il faut assurer son propre sort et celui de ses enfants. Que de belles productions ont été sacrifiées à cette nécessité fatale! Combien de tombeaux prématurés se sont ouverts, dans cette misérable lutte du talent qui voudrait déployer ses ailes et qui ne peut s'élever, car il a faim. Ce serait une noble chose de se suffire, un admirable destin de ne dépendre que de son talent, de ne relever que de soi-même. La pensée conserverait sa noblesse. Qu'aurait-on besoin alors de trouver des appuis, d'avoir des patrons, de flatter les masses et de mentir au monde! La propriété littéraire, protégée par la loi, constituerait une position aussi belle que le ministère. Aujourd'hui vouloir trouver dans son écritoire la source entière de son revenu, de sa considération et de sa fortune, c'est s'exposer à vivre misérablement et à mourir de même. Combien de pamphlets odieux, de calomnies lâches, d'œuvres coupables, d'écrits mensongers, sans parler des œuvres sans valeur, sont nés de ce pressant besoin de la faim! Il n'y a, en Angleterre et en France, que le journalisme et le théâtre qui fassent exception à cette règle. Ce sont deux périodicités qui contribuent régulièrement à la subsistance des écrivains : sans l'une ou l'autre de ces ressources, la vie littéraire ne peut se passer de fortune.

Nous avons développé sans crainte la généalogie de cette grande question. Nous avons analysé dans ses causes la misère des auteurs et l'influence exercée sur leur caractère et leur talent par un triste avenir et des ressources précaires. Que l'on nous reproche ou non la franchise de nos aveux ou la dureté de nos révélations, nous continuerons à exécuter avec courage une tâche que notre devoir nous impose.

En attaquant la propriété la plus sainte, celle de l'esprit, assure-t-on du moins la richesse d'une classe d'hommes, le bien-être définitif des pirates dont cette propriété devient la proie? Non, leurs gains sont minimes, et l'on est étonné d'un si grand dommage pour un si pauvre résultat. Dès qu'un ouvrage à succès paraît en Angleterre, cinq ou six imprimeurs américains s'empressent de le contrefaire. On marche vite pour vendre le fruit du larcin; on en cote le prix au taux le plus bas, pour empêcher la vente des confrères, et

ces spéculations honteuses n'ont souvent d'autre résultat qu'un gain très-minime ou la banqueroute. Quel commerce! quelle déception! On fait perdre des millions au créateur de la propriété et aux agents de cette propriété; et l'on n'assure aux voleurs que le dividende de quelques livres sterling! Mais écoutons les contrefacteurs, ils ont aussi leurs excuses.

« Vous oubliez, disent-ils, qu'en multipliant l'impression d'un bon ouvrage, nous en multiplions les lecteurs; que sous ce rapport nous sommes les bienfaiteurs de l'espèce humaine et que le ressentiment de quelques écrivains doit être balancé par la gratitude universelle. Si nous gagnons peu, nous faisons beaucoup de bien; si le trafic auquel nous nous livrons n'est pas loyal, il sert l'humanité. Si notre édition incorrecte, imprimée sur mauvais papier, fait tort au véritable propriétaire, elle est achetée et lue par des milliers de personnes qui n'en auraient pas soupçonné l'existence. Nous rendons même service à la réputation des auteurs que nous publions en les pillant. Nous propageons leur gloire, tout en leur dérobant une fraction de leur capital. Il y a compensation pour eux, bénéfice pour tous! »

Apologie spécieuse de la fraude! Toutes les fraudes trouvent des gens d'esprit pour les défendre. Examinons les prétextes et les palliatifs allégués par la contrefaçon.

L'ouvrage important une fois contrefait se répand davantage: mais vous oubliez l'homme de mérite qui l'a produit et qui attend le succès de son labeur; n'étant pas encouragé, il cesse d'écrire. Vous avez frappé de stérilité le champ fertile; douze cents exemplaires de plus d'un seul ouvrage vous font perdre quatre ouvrages nouveaux que la même tête aurait produits et qui auraient été variés et excellents. En volant sans pudeur la propriété de la pensée, qui devrait être la plus lucrative comme elle est la plus noble de toutes, vous arrêtez l'extension de cette propriété. Vous débitez sans peine le résultat de votre larcin: mais ce débit est un coup mortel pour la production; vous tarissez la source de la pensée, en escomptant à votre profit le bénéfice d'autrui; vous l'empêchez de chercher de nouveaux bénéfices par des efforts nouveaux.

Le public est surtout lésé: le public, cet être chimérique et puissant auquel tous les égoïsmes attribuent leurs fautes en invoquant son nom, dont l'assentiment prétendu autorise tous les crimes, dont le suffrage muet sert de voile à toutes les iniquités. « C'est pour le bien public, nous disent ces messieurs, que nos ateliers de contrefaçon continuent leur mouvement spoliateur. » Admettons un moment, et en thèse générale, que le bien public justifie le sacrifice le plus odieux de l'intérêt privé; admettons qu'il soit permis de ruiner vingt éditeurs, de réduire à la mendicité cent écrivains afin de répandre dans le monde un millier d'exemplaires d'un bon ouvrage: cet axiome faux, ou du moins problématique, ne servira pas nos adversaires. La masse dont on se porte le défenseur et l'appui gagne-t-elle quelque chose à la contrebande de la pensée? Non certainement!

Le public est intéressé à ce que de nombreux talents se développent avec énergie et liberté. Si les germes du talent trouvent une grande difficulté à se faire jour, la masse perd toutes les lumières qui n'éclosent pas. Elle gagnerait, au contraire, si l'amour de l'intelligence se répandait et si l'essor du génie était facile. Voyez ce qui arrive, et jugez. Voici un homme d'un talent remarquable et sans fortune qui n'a rien produit encore. Toutes les portes lui sont fermées; un éditeur tremblerait de s'aventurer sur la foi d'une réputation qui reste à faire. L'auteur n'a pas d'argent pour imprimer; il ne trouve pas d'imprimeur à ses ordres. On ne demande des manuscrits qu'aux renommées acquises: on ne s'adresse qu'aux hommes en crédit. Le bruit de leur nom, bien ou mal conquis, est la seule garantie que l'on cherche, la seule en effet qui soit valable. Possesseurs de tout le commerce littéraire, monopoleurs inévitables, ces derniers exploitent leur capital, qui est leur nom, et souvent ils en abusent. Le public, fort incapable de juger par lui même, écoute les sentences de quelques arbitres favoris auxquels il donne sa confiance. Que deviennent les nouveaux aspirants? Comment sortir de l'obscurité? Quelle voie s'ouvre à ceux qui ne sont pas accrédités? Qu'on vende aux lecteurs du Mackintosh, du Bulwer, du Galt, du Biron, du Scott, c'est tout ce qu'ils veulent. La masse (il faut le dire) est profondément bourgeoise et peu intelligente. On la guide, on la conduit, on lui dicte ce qu'elle doit croire; on fait ses admirations et ses amitiés. Ce malheur inévitable est-il modifié par la contrefaçon étrangère? Non: elle étend le domaine du monopole; elle augmente encore cette habituelle moutonnerie, et fait rouler les publications de l'Europe et de l'Amérique dans un cercle éternellement le même.

Je veux bien convenir que les écrivains à la mode sont admirables; j'affirme qu'ils sont excellents. Je ne vais pas jusqu'à prétendre qu'ils soient les meilleurs et les plus parfaits que cette époque puisse produire. Selon moi, leurs facultés se développeraient avec plus d'éclat et de grandeur, leurs négligences seraient moins fréquentes, si une concurrence plus réelle et plus équitable jetait dans la carrière un plus grand nombre de redoutables rivaux; mais ces rivaux n'osent pas se montrer. Le public aime mieux acheter les pages contrefaites de Bulwer ou du capitaine Marryatt, et payer cinq shillings la contrefaçon des œuvres de ces auteurs accrédités, que de hasarder deux guinées pour encourager l'homme de génie qui n'a pas fait son chemin. Pas de place pour l'originalité, pas d'occasion offerte au talent qui veut s'élancer. Pour écrire, il faut avoir de quoi vivre; pour se faire connaître, il faut un accident heureux. Et ce bonheur une fois obtenu, le travail, la propriété acquise par le travail, n'assurent ni la fortune ni l'indépendance de l'écrivain populaire. On lui arrache impunément le fruit de ses sueurs. Ce n'est pas un monopole, c'est quelque chose de pis. C'est une iniquité qui nous prive de quelques-uns des plus beaux monuments de la pensée, diminue le nombre des hommes intellectuels et détériore la qualité de leurs produits. Si chacun avait le droit de forcer le propriétaire de lui céder les bénéfices de son immeuble, quelle valeur conserveraient les propriétés?

L'Amérique et la Flandre, deux foyers de contrefaçon, commencent à s'apercevoir que cette fraude leur est désavantageuse et non utile. En effet, elles perdent bien plus qu'elles ne gagnent au système dont nous parlons. S'il naît un homme de talent en Amérique, il s'empresse de traverser l'Atlantique et de se faire imprimer à Londres: il devient citoyen anglais par la pensée. Les œuvres anglaises encombrent le marché des États-Unis, et leur nombre ne laisse aucun développement possible à la littérature nationale: en Flandre et aux États-Unis la littérature est nulle. Frère Jonathan n'est pas si sot que de payer à son compatriote, dont le mérite ne lui est pas prouvé, un manuscrit qui pourrait faire honneur à l'Amérique: Jonathan sait que, pour réimprimer les meilleurs écrivains de l'Angleterre, il n'a pas à débourser le moindre petit dollar de *copywright* et que cette réimpression lui en rapportera quelques-uns. Quand l'auteur américain est très-habile, il apporte son manuscrit à Londres, se le fait solder par un libraire de notre capitale, met l'argent dans sa poche, voit paraître les volumes qu'il a vendus, retourne en Amérique, et là, se trouvant encore auteur américain, exige une seconde fois le paiement de l'ouvrage dont il a déjà une fois touché la valeur en Angleterre. Mais ce n'est qu'une exception. Washington Irving et Fenimore Cooper ont pu seuls se livrer à cette double spéculation; car leur génie appartient plutôt à l'Europe qu'à l'Amérique.

Jamais (et les Américains du Nord commencent à le sentir) la puissance de l'intelligence ne donnera des fruits indigènes dans les États-Unis tant que la législation restera ce qu'elle est maintenant. Le petit lucre que certaines personnes recueillent ainsi n'est pas une considération assez élevée, pour que les hommes d'État de cette partie du monde ferment les yeux sur le danger de la situation présente. Déjà ils s'occupent sérieusement de lui faire subir les modifications qu'elle exige.

La France, qui contrefait nos livres anglais pour les revendre au rabais, est à son tour contrefaite par la Flandre qui lui arrache presque tous les produits de son industrie littéraire. Ainsi s'organise un réseau de pillage; et les trois nations les plus civilisées du globe, dévorant mutuellement leur substance intellectuelle, s'apauvrissent l'une l'autre. Si l'Allemagne échappe à ce danger, c'est que son idiome savant est beaucoup moins généralement connu que l'anglais et le français. Mais, lorsque l'allemand sera aussi répandu que les deux autres langues, la contrefaçon s'emparera des œuvres germaniques. La France, l'Angleterre, les États-Unis, les trois nations maîtresses de la civilisation et de l'avenir, doivent réunir leurs efforts

pour établir une bonne loi internationale de propriété littéraire. Qu'elles le tentent, les autres peuples suivront aisément cet exemple : une résistance peu probable de la part des puissances inférieures serait réprimée ; leur commerce, frappé d'entraves et de prohibitions, les ramenerait bientôt aux principes de l'équité universelle.

L'achat d'un livre manuscrit est aujourd'hui une spéculation à la fois hasardeuse, quant à la valeur de l'objet, et hypothétique, quant au maintien de la propriété achetée. On vous vend un cheval ; vous le prenez avec tous les défauts qu'il peut avoir, votre sagacité seule vous guide. Si l'animal tombe malade et meurt quinze jours après l'acquisition, tant pis pour vous, mais du moins votre cheval vous appartient ; qui vous le vole est punissable. Supposez que cette incertitude de l'achat vint se compliquer d'une seconde incertitude quant à la faculté de conserver l'achat ; supposez que le premier venu pût enfourcher le cheval, le lancer au galop et en rester maître : à de telles conditions seriez-vous tenté de faire beaucoup d'achats de chevaux ? Voilà précisément la situation de l'éditeur qui paye un manuscrit : il achète un cheval dont les défauts lui sont à peine connus et qui va peut-être se trouver fourbu dans quelques jours. Ce n'est pas assez ; il ne peut garantir l'animal, devenu sien, de la rapine des étrangers. Ne songez donc pas à lui demander un prix honnête : il vous offrira le moins possible et s'excusera sur l'incertitude de la spéculation. Ce prix mesquin réglera le cours du marché et découragera la production des œuvres qui seraient un bienfait pour tous.

Notre civilisation intellectuelle est si avancée que tout ouvrage remarquable doit coûter infiniment à son auteur. Il n'y a plus d'œuvres superficielles possibles. Même un bon roman, fruit d'observations nombreuses et d'une vie presque toujours agitée, n'aura de valeur que s'il est préparé par une connaissance des hommes, qui s'achète très-chèrement. Un bon livre d'histoire exige d'immenses recherches. Toutes les questions d'économie politique ou industrielle ne peuvent être traitées avec quelque nouveauté qu'aux dépens du même apprentissage coûteux ou par des voyages dispendieux. Chacun des écrivains remarquables qui se rendent maitres de quelque puissance sur leur siècle et sur l'avenir, aventure donc un capital énorme. C'est l'acquisition pénible de toute sa vie : on en reconnait la valeur ; on la lui arrache.

Il faudrait que cette propriété lui fût assurée non-seulement pour un certain nombre d'années, mais pour un espace de temps fort long. Pourquoi les descendants de Shakspeare seraient-ils privés du beau domaine créé par leur aïeul, tandis que le patrimoine acquis par le commerce, l'industrie ou le hasard, se conserve à perpétuité dans les familles? Vingt-huit ans, voilà, parmi nous, toute la durée d'une propriété littéraire. Ainsi l'ont décidé, dans leur profonde sagesse, nos législateurs, qui comptent dans leurs rangs plus de propriétaires que d'écrivains. En vérité, ces limites sont trop restreintes ; il faudrait les étendre à un siècle au moins : en cas de guerre internationale, cette propriété privée demeurerait inviolable.

Appelons sur cette matière grave l'attention, non des avocats et des hommes de loi, qui, attachés au formulaire et aux subtilités des discours, brouillent tout, obscurcissent tout, mais des philosophes et des écrivains. Qu'une réunion des hommes qui exercent le plus d'influence sur cette industrie, ait lieu en Angleterre, en France, en Amérique ; qu'ils discutent mûrement les détails d'une question compliquée. En arrivant à une solution favorable à la propriété intellectuelle, on n'accroîtra pas le nombre des écrivains médiocres, mais on augmentera la qualité des produits littéraires ; on ne verra pas s'élever de fausses idoles, de nouveaux trônes apocryphes dans l'immense domaine de la pensée : ces trônes seront rares peut-être ; mais le monde entier aura élu ceux qui les occuperont. Un nombre de concurrents beaucoup plus considérable se présentant dans la carrière, le public des deux mondes, le vrai patron du génie couronnera lui-même le talent.

(*Métropolitan Magazine.*)

LE BOUQUINISTE.

ANECDOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

Le 5 janvier de l'an de grâce 1811, il faisait un froid *de plusieurs loups* (comme l'a dit Junot à l'Empereur le matin d'Austerlitz) : le thermomètre de Chevalier marquait quinze degrés au-dessous de zéro ; la Seine était prise, et Paris s'éveillait à neuf heures et demie, tout scintillant de givre sous un soleil qui faisait d'incroyables efforts pour paraître radieux. Il fallait avoir des affaires bien pressées et une houppelande hermétiquement close pour se risquer à cette heure sur les quais déserts que balayait en tous sens une bise glacée. Aussi sur toute la rive gauche, de la rue Saint-Jacques aux Invalides, c'était à peine si l'on rencontrait de loin en loin une cuisinière bourgeoise, le panier au bras, se dirigeant vers le marché de la Vallée, ou quelques commis de la nouveauté trottinant le long des parapets, un paquet serré sous le coude et les deux mains dans les poches. Les *marchands d'habits-galons* et les spéculateurs en peaux de lapin forment une exception dont je ne tiens pas compte ; pour ceux-là, la température est une invention gratuite des opticiens du quai de l'Horloge.

Il gelait donc à pierre fendre, et pourtant un jeune étudiant en médecine s'était senti le courage de quitter sa maigre bûche brûlant à petit feu, sous une économique couche de cendres, pour affronter par les rues un catarrhe pulmonaire ou quelque angine laryngée. Il avait boutonné jusqu'au menton son invariable habit noir, et le nez rouge et les joues bleuies, il s'en allait le long de la rivière, promenant de côté et d'autre un œil investigateur, s'arrêtant à chaque pas pour regarder avec une anxieuse attention aux vitres des étalages, comme si lui aussi était sorti pour une affaire importante, une recherche difficile, une démarche d'où dépendait le sort de ses inscriptions à la faculté.

Il s'agissait bien de médecine vraiment ! La clinique et la pathologie interne n'avaient que faire dans les préoccupations de notre docteur futur. Le malheureux était atteint d'une bibliomanie chronique dont jamais depuis il n'a pu se débarrasser, et qui finira indubitablement par lui jouer un mauvais tour... Il avait été pris le matin même d'un des accès les plus violents de son incurable maladie ; la nuit avait été fort mauvaise : l'infortuné n'avait fait que rêver éditions *incunables*, si bien qu'au réveil, tout moite encore de sa fièvre typographique, il s'était mis en quête de bouquins plus ou moins écornés, plus ou moins roussis et moisis par l'âge.

Ce n'est pas toutefois que notre jeune Esculape n'eût dans l'âme un vif amour pour la profession de son choix : il idolâtrait au contraire l'art de guérir à ce point qu'il avait composé tout un poëme en vers latins dont le divin Hippocrate était le héros. Mais que voulez-vous ? la passion des vieux livres lui avait brouillé la masse du sang ; elle l'avait envahi sur les bancs mêmes du collége. Et d'abord ce fut chez lui une vraie passion malheureuse, car dans ce temps-là les études universitaires roulaient principalement sur les mathématiques et la charge en douze temps : il fallait absolument des héros à la France, on en faisait alors une énorme consommation. Restaient cependant pour l'étude des belles-lettres, les heures de récréation et les jours de congé ; or, comme on avait un congé par victoire, le temps ne manquait pas à ceux qui ambitionnaient de dormir un jour en paix dans un fauteuil académique plutôt que de se réveiller sur un champ de bataille, *comme un autre Alexandre*. Notre étudiant en médecine était donc devenu tout à son aise un bibliophile de première force, flairant d'une lieue son exemplaire unique, son édition *princeps*.

A force de fureter de magasin en magasin, d'échoppe en échoppe, à force de mettre le nez dans les reliures en parchemin et de humer la poussière des rayons, notre homme était arrivé devant le pont des Arts. Là s'offrit à ses regards un spectacle bien propre à faire impression sur ses nerfs de bibliomane.

Tout en face du palais de l'Institut, à côté de la guérite de péage et sur le parapet même du quai, s'étalaient sans crainte du froid, bien qu'ils fussent pour la plupart dépouillés de leurs couvertures, d'innombrables volumes, ouverts au hasard et maintenus contre les lutineries du vent par une ficelle protectrice. Devant cette friperie

littéraire, allait et venait, comme un soldat en faction, un vieillard long et maigre dont le costume s'harmoniait admirablement avec le déplorable accoutrement de ses livres. Le pauvre homme n'avait pour toute égide contre les rafales du nord qu'un mince carrick d'une nuance sans nom, et dont le frottement des années avait si fortement dénudé le tissu qu'il en était devenu diaphane. Cette étroite enveloppe collait de toutes parts sur ses membres grêles et anguleux comme les draperies mouillées de l'école de David, alors à l'apogée de sa vogue. Du reste le propriétaire du triste vêtement en tirait tout le parti possible : il était parvenu à s'y cacher tout entier, de telle sorte que le collet, dressé par-dessus les oreilles, adhérait immédiatement à une casquette affaissée dans sa forme, avec une visière en abat-jour ; et ce qui se laissait voir dans l'interstice de cette visière et des parois du collet ressemblait moins à une figure humaine qu'à la tranche quinticolore d'un code Napoléon, tant le froid avait bizarrement crispé et nuancé le visage du pauvre hère.

Mais que faisaient à notre bibliophile cet homme et son carrick? Il ne les avait aperçus ni l'un ni l'autre; ce qu'il voyait, ce qu'il couvait du regard, c'était ce pêle-mêle de livres surannés qui répandaient à vingt pas sous le vent une délicieuse odeur de veau tanné et de parchemin moisi. Il éprouvait alors ce que sent un chasseur passionné à la vue d'un vaste champ de luzerne où peut se trouver blotti un beau lièvre *trois quarts*.

Déjà courbé sur la longue rangée de volumes, tout entier à sa muette investigation, il lisait minutieusement les titres les uns après les autres, explorant surtout les noms d'éditeurs et les dates d'impression. Tout à coup il demeura immobile et les yeux écarquillés devant un in-octavo passablement conservé, qui portait au frontispice : *Juvenalis et Persius, cum notis variorum accurante Schrevelio*, 1671.— A la vue de ce livre, il lui échappe une large aspiration d'aise qui signifiait : je le tiens enfin !.... car il y avait longtemps que cette édition manquait à son bonheur ; mais trop adroit pour trahir la satisfaction que lui causait sa découverte, ce fut avec un ton de nonchalante indifférence qu'il appela le gardien de la librairie nomade :

— Oh là! brave homme, combien ce livre ?

Le vieillard s'approcha humblement, tendit l'oreille et fit signe qu'il n'entendait pas.

« Il paraît qu'il est sourd, » se dit l'étudiant, et haussant le diapason de sa voix, il répéta en criant :

— Combien ce livre ?

— Cinq francs, monsieur.

— Cinq francs ! vous plaisantez ; je vous donne trente sous de ce bouquin, et n'en parlons plus.

—Un bouquin! murmura le vieillard, et une sainte indignation se peignit sur ses traits ; un bouquin ! vous n'y pensez pas, monsieur; je vous crois trop bon connaisseur pour mésestimer ce livre : cette édition des *variorum*, pour être moins recherchée que celle d'Amsterdam de 1684, ne mérite pas selon moi le dédain que vous affectez pour elle. Je ne la comparerai pas toutefois aux éditions aldines, données à Venise en 1501, et dont la première a cela de particulier qu'elle ne porte pas *l'ancre aldine*, insigne si célèbre de ces fameux imprimeurs ; pourtant, quel que soit le mérite de ces éditions, vous devez vous rappeler qu'Alde lui-même, par son *monitum* de 1503, y signale plusieurs fautes remarquables, par exemple : *ungues quæ* pour *unguesque*, *tenet uxorem* pour *tener uxorem*.

L'étudiant restait devant le pauvre bouquiniste la bouche et l'œil béants; il ne savait comment mettre d'accord ces haillons et ce langage.

Le vieillard, se méprenant sur le silence et l'air stupéfait de son chaland, eut grandpeur de s'être montré trop susceptible, et ce fut avec une sorte de timidité qu'il reprit :

— Vous savez mieux que moi, monsieur, que les éditions de Juvénal les plus rares ne sont pas toujours pour cela les plus recherchées ; j'oserais presque vous citer à ce propos les éditions de Juntes, à Florence, en 1513 et 1519. Elles sont introuvables, et pourtant on leur préfère celles de Robert Étienne de 1544 et 1549 ; il est vrai que ces dernières sont, comme vous ne l'ignorez pas, accompagnées de variantes extraites d'un manuscrit inconnu jusque-là. Du reste, monsieur, vous les avez peut-être collationnées avec l'édition de Plantin, donnée à Anvers en 1566, et enrichie des annotations de Théodore Poulman. Quant aux éditions anglaises, grâce au blocus, elles sont devenues rares à Paris, surtout celles de Maittaire et de Brindley, imprimées à Londres en 1716 et 1744, et encore celle de Hawkey à Dublin. J'ai chez moi un exemplaire de l'édition de Ruperti, imprimé à Gœttingue en 1803, que je ne mettrai en vente que plus tard, car je ne suis pas fâché de profiter de l'occasion pour m'assurer par moi-même si réellement cette édition mérite la réputation qu'on lui a faite en Allemagne.

Oh ! alors... il n'y eut plus là pour l'étudiant ni bouquins ni bouquiniste ! il se crut pour le coup en pleine bibliothèque impériale, discutant avec un philologue de premier ordre, et curieux de prouver au savant vieillard qu'en interpellant à tout propos son érudition bibliographique il ne s'était pas totalement trompé d'adresse, il lui fit observer que dans sa longue énumération des éditions de Juvénal, il oubliait celle de Coustellier, Paris, 1746, et celle d'Henninius à Leyde, 1695.

— J'en oublie bien d'autres, répondit le vieillard, qui cependant mériteraient d'être nommées. Et là-dessus il se mit à citer sept ou huit éditions du quinzième siècle. Enfin, poursuivit-il, je ne vous avais pas parlé non plus du rarissime Juvénal de 1474, imprimé à Naples par Arnold de Bruxelles ; cette édition est bien autrement recherchée que celle de 1470, qui pourtant vaut plus de 200 francs.

L'étudiant fit involontairement un geste pour se découvrir devant l'homme en guenilles, et il mit de la déférence et du respect dans l'inflexion de sa voix pour demander :

— Je serais heureux, monsieur, puisque nous sommes sur ce terrain, de savoir ce que vous pensez de cette nouvelle édition de Juvénal que vient de nous donner M. Achaintre, le premier latiniste de notre époque, édition qui a fait tant de bruit à son apparition, et que les journaux et les recueils scientifiques ont prônée avec une sorte d'enthousiasme ?

A ces mots, le vieux bouquiniste parut confus, embarrassé.

— Eh bien ! monsieur, vous refusez de me dire votre avis ?

— C'est que... c'est que... voyez-vous, balbutia le vieillard, c'est que... je suis Achaintre...

Il y eut alors un moment de silence où, malgré le vent du nord qui soufflait à vous figer la moelle des os, l'étudiant demeura devant son interlocuteur la tête inclinée et le chapeau à la main. Enfin, remis de sa première stupéfaction, il s'écria :

— Eh quoi ! vous, monsieur Achaintre ! vous, au mois de janvier 1811, vendant de vieux livres sur un quai de Paris ! et devant ce palais encore, devant l'Institut, où l'une des plus belles places devrait être pour vous !

— Mon Dieu, monsieur, il n'y a là rien de bien étonnant, ce me semble : M. de Fontanes (*) voudrait pour tout au monde me placer quelque part, mais que voulez-vous qu'on fasse dans un collége d'un pauvre sourd comme moi ? D'ailleurs j'ai trouvé un honnête emploi chez M. Didot : je suis correcteur d'épreuves latines ; puis, dans mes moments de loisir, on me confie quelques livres à vendre, et je fais, comme vous voyez, mon petit commerce sur les quais... Et tenez, monsieur, je ne veux pas vous surfaire, voici le *Schrevelius cum notis variorum* pour quatre francs cinquante centimes, c'est mon tout dernier prix.

L'étudiant eût voulu payer son Juvénal de tout l'argent qu'il avait sur lui, mais il n'osa pas....

Je ne vous dirai pas au juste si le pauvre bouquiniste est mort à cette heure; mais ce qu'il y a de certain, c'est que sa renommée vit toujours aussi glorieuse parmi nos philologues. Le public est moins oublieux des bons écrits que de leurs auteurs. Quant à l'étudiant, il a largement tenu depuis ce qu'il promettait alors : la passion des vieux livres brûle toujours en son cœur, et tout docteur en médecine qu'il est, il écrit maintenant moins d'ordonnances pour l'apothicaire que de documents archéologiques pour la postérité; enfin, il se trouve être aujourd'hui l'un des plus savants et à coup sûr le plus modeste des archivistes de France ; modeste à ce point que, tandis que j'écris ceci, il est là me suppliant de ne pas mettre son nom au bas de ce soupçon d'éloge....

HENRI BRUNEEL.

(*) Alors grand maître de l'Uni versité.

SALON DE PARIS

EN 1852.

(DEUXIÈME ARTICLE.)

Nous avons dit dans notre précédente feuille que plusieurs journaux parisiens, l'*Artiste* entre autres, avaient été inexorables pour nos artistes, mais que M. Arsène Houssaye, récemment nommé chevalier de l'ordre de Léopold, ne pouvait permettre, dans *son journal*, une pareille incartade à l'endroit des artistes belges. Aussi, voici quelle douche, en sortant du *Théâtre-Français,* il appliqua sur le dos de son collaborateur :

« Tous les ans, le temps apporte à son rapide passage les œuvres de l'art contemporain. Ce que le temps apporte, trop souvent il le remporte; c'est l'histoire des roses et des raisins dont parle Théocrite. Depuis que je n'ai plus le temps de suivre le temps, je n'ai plus la joie d'aller saluer à loisir ceux qui ont été, ceux qui sont et ceux qui seront la gloire de l'art contemporain. Tout homme bien inspiré doit vivre de la vie de son temps, à assister tous les radieux banquets que président l'art et la poésie; ne pas prendre sa place à cette table idéale, c'est vivre avec un esprit qui meurt de faim.

« Plus d'un artiste célèbre, plus d'un artiste encore ignoré, mais qui sera célèbre un jour, savent qu'il n'y a pas longtemps le Louvre était mon pays deux mois de l'année, pendant l'exposition ; je connaissais mot à mot l'art moderne : il n'y avait pas de secret pour moi. Je traverse aujourd'hui les galeries de l'exposition un peu en étranger qui voyage, mais sans perdre de vue les aspirations, les métamorphoses, les défaillances des talents que j'ai aimés.

« Il m'a semblé que la critique ne réformait pas assez ses vieilles habitudes de dire à celui qui n'a que son crayon : « le génie, c'est la couleur et le rayonnement, » et à celui qui n'a que sa palette : « la vraie éloquence est celle de la ligne. » La critique doit être de toutes les écoles, ou plutôt de cette féconde école qui resplendit partout sous le symbole du beau. Vous perdrez votre temps, critique, mon ami, à vouloir fondre harmonieusement Ingres et Delacroix. Laissez-les tous les deux à leur poésie, permettez au génie d'être varié dans ses effets, comme l'est Dieu lui-même, ce grand artiste imparfait qui crée cinquante femmes avant d'en faire une tout à fait belle.

« Voltaire écrivait à d'Alembert : « Le temps apprendra aux générations futures à distinguer ce que nous voulions dire de ce que nous avons dit. »

« Les critiques passionnés, les hommes de parti, de parti pris, devraient toujours inscrire en tête de leurs pages, comme épigraphe, les paroles de Voltaire. Par exemple, dans le journal même, il y a quinze jours, qu'a voulu dire le critique passionné du salon de 1852, à propos des peintres belges ? Si on prend sa critique à la lettre, les peintres belges ne vivent que de contrefaçon française ; à cela ils pourraient répondre qu'ils ont des maîtres qui valent bien les nôtres, témoins Rubens, Rembrandt, Van Dyk, Ruysdael, Sneyders, Teniers, en un mot, des maîtres de tous les styles et de tous les genres, des maîtres immortels, qui ont enseigné dans tous les pays. S'ils avaient à Bruxelles des critiques aussi passionnés, ils pourraient, à plus juste titre, nous accuser de contrefaçon ; car plus d'un peintre français qui se croit imité à Bruxelles n'a des airs de famille avec tel peintre belge que parce qu'ils se sont tous les deux inspirés du même chef-d'œuvre flamand. » (Suit une appréciation du tableau de M. Gallait, que M. Arsène Houssaye venge des attaques injustes et passionnées de quelques critiques hostiles à tout ce qui est belge. Puis M. Arsène Houssaye continue ainsi :)

« A côté du nom déjà consacré de M. Gallait se placent des noms plus nouveaux pour la France, mais qui feront leur chemin dans la réputation et dans la science. Les traditions de l'ancienne école flamande ne peuvent pas périr en un jour, et il y a à Bruxelles, à Gand, à Anvers, toute une armée de peintres qui veulent féconder les exemples de la grande époque et rajeunir les succès du XVIIe siècle. On signalerait plus d'une preuve de ce bon vouloir dans le tableau de M. Houry, *le corps de Charles le Téméraire retrouvé sur le champ de bataille de Nancy ; la Lucrèce* de M. Guffens (d'Anvers); *la Jeune Mère* de M. Van Geluwe ; *l'enfance de Callot*, de M. Van Severdonck, enfin, et surtout, dans le *Giotto*, de M. Edmond T'schaggeny, dont la réputation, déjà faite à Bruxelles, s'agrandit et se consacre par les applaudissements que Paris lui envoie. »

M. Théophile Gautier que ses sympathies comme coloriste devaient porter à défendre l'école flamande, a compris que s'il avait le droit d'être sévère envers des hommes arrivés à l'apogée de leur talent, tels que MM. Gallait et Keyzer, il devait une appréciation bienveillante à de jeunes artistes qui comme MM. Houry et Van Severdonck débutent par des œuvres pleines de brillantes promesses et qui révèlent des palettes fécondées par le vigoureux génie de Rubens, qui couvrira toujours l'art flamand de ses puissantes ailes.

Voici comment M. Gautier rend compte des tableaux exposés cette année par les deux jeunes artistes belges :

« De M. Isambert à M. Houry la distance est grande; ils sont chacun à un pôle opposé de l'art, l'un dans la grande Grèce, avec Evandre, l'autre en plein moyen âge, avec M. de Barante. De l'extrême classique vous passez à l'extrême romantique. — M. Houry nous montre un champ de bataille couvert de morts mutilés gisant dans des mares de sang. Des serviteurs du duc de Bourgogne sont occupés à retourner les cadavres pour retrouver le corps de leur maître perdu. Charles le Téméraire, comme on sait, a été tué obscurément par un ennemi inconnu, dans un coin de la mêlée, au siége de la bonne ville de Nancy. Une pauvre blanchisseuse de la maison du duc s'est mise, comme les autres, à cette triste recherche. Elle aperçoit briller la pierre d'un anneau au doigt d'un cadavre qu'on ne voit pas; elle s'avance, retourne le corps et s'écrie : Ah ! mon prince ! On accourt et on relève le cadavre.

« Cet épisode funèbre a fourni à M. Houry le motif d'une composition dramatique et bien entendue. Le coloris sombre et vigoureux, comme il convient à cette scène, rappelle un peu la manière de Delacroix.

« L'*Enfance de Callot*, de M. Van Severdonck, nous montre le petit artiste recueilli par une troupe de bohémiens, dans son voyage pédestre de Nancy à Rome. Il y a de la grâce et du charme dans cette toile, œuvre d'un peintre bruxellois; mais la bohémienne que le jeune Callot dessine est une Gipsy de Keepsake, qui serait fort jolie, gravée par Robinson ou Finden ; les bohémiens que rencontra Callot étaient bien autrement hâves, déguenillés et farouches à voir, avec leurs yeux d'oiseau de proie, leur profil busqué, leurs sourcils charbonnés et leur teint de cuir de Cordoue, et l'on ne retrouverait pas dans ses eaux-fortes les bohémiens d'opéra-comique de M. Van Severdonck. »

Dans *le Constitutionnel*, M. Léon Peisse s'exprime ainsi sur M. Joseph Stevens et sur son tableau intitulé : *un Métier de chien*.

« Le morceau capital de l'Exposition nous est venu de Belgique. C'est ce tableau du salon carré qui représente cinq chiens dogues, de grandeur naturelle, attelé à un lourd chariot chargé d'une grosse pierre de taille. Les trois premiers sont couchés de fatigue, harassés, haletants, ils allongent leurs têtes sur leurs pattes; les deux autres vont en faire probablement autant.

« Cette peinture de M. Stevens est d'une belle et large facture, forte et vraie de ton et d'un aspect magistral. Elle satisferait davantage encore si elle était réduite d'un tiers; les animaux ne veulent pas, en général, être représentés de grandeur naturelle, sauf le cheval de guerre ou de parade, qui participe à la dignité de l'être supérieur qui le monte, à la grandeur des événements et à l'éclat de la scène où il figure. »



LES PEINTRES ESPAGNOLS.

La peinture, en Espagne, n'a pas été, à bien dire, originelle et de source indigène; elle n'y est point née d'abord spontanément, et ne s'y est pas développée ensuite d'une manière graduée au moyen de tâtonnements successifs et par des inventions de plus en plus accrues, comme en Italie, par exemple. L'Italie a été le véritable berceau de la peinture moderne; c'est celle qui a donné l'impulsion à l'établissement de cet art chez les autres peuples. La vue des statues antiques trouvées dans les fouilles des monuments, jointe à quelques notions grossières transmises par les Grecs du Bas-Empire, avait fourni la première idée d'imitation pittoresque, et donné naissance aux essais primitifs. Puis étaient venus les Cimabué et les Giotto qui, développant ces rudiments imparfaits, se firent les instituteurs d'un art dont la destinée était de grandir de jour en jour jusqu'à l'avénement des chefs-d'œuvre de l'école florentine. En Espagne, rien de semblable, aucune préparation, aucun développement de ce genre ne nous apparaissent.

A la vérité, il y a eu en Espagne, vers le milieu du XV[e] siècle, bien avant même si l'on veut, une première école de peinture qui s'est inspirée des traditions chrétiennes, communes en ce temps à toute l'Europe, et qui a été contemporaine du développement parallèle de l'art en d'autres contrées, telles que l'Italie, la Flandre, l'Allemagne. Nous trouvons, par exemple, au nombre des premiers artistes espagnols Antonio del Rincon, qu'on suppose avoir étudié à Rome sous les élèves ou imatateurs de Massaccio Andrea del Castagna et Domenico Ghirlandajo, et dont les ouvrages indiquent notamment la préoccupation de l'art chrétien dans toute sa naïve profondeur. Il paraît aussi que quelques autres artistes, moins connus, à peu près du même temps, suivaient les austères procédés de l'art allemand, et imitaient Albert Durer, soit à leur insu, soit que, dans une tournée à travers l'Europe, ils eussent pu réellement voir des modèles du style qu'ils s'appliquaient à produire. Mais ce n'était encore là que l'enfance de l'art, c'était simplement de la peinture gothique, avec toute sa sécheresse, sa raideur, son inexpérience, et rien de plus.

Quant à la véritable, quant à la grande école de peinture espagnole, qui date du XVI[e] siècle, elle surgit tout d'un coup mûrie et complétement formée, sans trace visible d'engendrement ni de filiation progressive. Elle éclate en même temps que la puissance politique de l'Espagne a atteint son plus haut degré, alors que Charles-Quint réunit sous sa vaste domination tout à la fois Madrid, Naples et Anvers. C'était juste le moment où l'art en Italie brillait de toute sa splendeur, où les plus grands artistes, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége, avaient produit ou produisaient encore leurs plus beaux chefs-d'œuvre. Or, d'une part, le commerce et la guerre avaient ouvert de larges communications entre l'Espagne et l'Italie; de l'autre, de grands événements, tels que la prise de Grenade, la découverte du Nouveau Monde, faisaient fermenter toutes les intelligences; la gloire de l'empire qui rayonnait au loin était comme un foyer généreux auquel toutes choses empruntaient leurs plus vifs reflets. L'occasion était donc favorable pour les conquêtes de l'art; aussi, tous ceux qui, en Espagne, s'adonnaient, soit à l'architecture, soit à la sculpture, soit à la peinture, avertis des trésors précieux dont la Péninsule voisine était dépositaire, s'y portèrent à l'envi pour s'en enrichir. Puis, à quelques années de là, on vit rentrer dans leur pays des artistes que l'étude des plus beaux modèles avait entièrement formés, et qui, non-seulement se trouvaient n'avoir aucune tradition en Espagne, mais dont on n'avait pu même suivre les phases personnelles. C'est alors qu'apparaît Correa, un des noms les plus caractéristiques de cette période de l'art espagnol, et, s'il n'est pas bien sûr qu'il fût allé lui-même en Italie, du moins tout porte à croire qu'il étudia ceux de ses compatriotes qui étaient revenus de cette contrée. A peu près dans le même temps, des artistes étrangers, attirés en Espagne par la magnificence des princes et des prélats, y vinrent compléter l'œuvre de création entreprise par les Espagnols formés hors de leur pays.

De ces doubles rapports, presque simultanés, d'abord de l'Espagne avec l'Italie, puis de l'Italie et des autres nations voisines avec l'Espagne, naquirent l'art espagnol, et, à sa suite, les diverses écoles qu'il engendra. Dans le principe, les adeptes de ces écoles ne furent guère autre chose que de fidèles et habiles imitateurs de leurs anciens maîtres; les peintres espagnols commencèrent par montrer un calque scrupuleux des peintres italiens dont ils avaient reçu les leçons; mais, insensiblement, leur manière se dégagea des premières entraves, ils passèrent de l'imitation à l'indépendance, bientôt la nationalité se fit jour. Le ciel et les paysages de l'Espagne devinrent le prisme au travers duquel se teignit leur couleur; la religion, les mœurs, le caractère de leur pays, tout ce milieu qui les environnait sans cesse agit inévitablement sur le fond même de leur inspiration, et, par ces empreintes de chaque jour, ils arrivèrent en peu de temps à la limite extrême des qualités distinctives qui caractérisent l'art espagnol, c'est-à-dire à cette hardiesse et à cette fougue sans égales, à ces couleurs chaudes et sombres, à ce cachet général d'austérité et de force, dont l'exagération d'ailleurs constitue parfois autant de défauts.

Les quatre écoles principales de l'Espagne qui furent d'abord fondées à Valence, à Tolède, à Séville et à Madrid, eurent cela de remarquable qu'elles s'établirent presque simultanément, à la différence des écoles d'Italie, dont l'avénement fut successif, et qui aboutirent de l'une à l'autre par des gradations essentielles, du dessin romain à la couleur vénitienne, et de celle-ci aux fusions diverses et aux renchérissements spéciaux des écoles de Bologne et de Naples. Mais, au reste, deux des primitives écoles de l'Espagne, celles de Valence et de Tolède, ne tardèrent pas à s'absorber dans les deux autres plus importantes: l'école de Valence, ainsi que plusieurs autres fractionnements de l'art espagnol, s'étant réunie à celle de Séville, tandis que l'école de Tolède, avec quelques autres moindres environnantes, se portaient à Madrid, devenue capitale de la monarchie sous le règne de Philippe II. Il ne reste donc après cela que deux siéges principaux, deux centres importants pour la peinture espagnole, Séville et Madrid, sorte de nids féconds où couvèrent et s'épanouirent une si grande multitude d'admirables artistes.

L'école de Séville inaugurée par Luiz de Vargas (*), par Villegas-Molejo et Pedro de Campana, tous trois formés en Italie, comprit son véritable chef dans Juan-Vincente de Joanès, fondateur de l'école de Valence, laquelle devait lui fournir encore son maître le plus illustre, Ribera, puis les Ribalta, les Espinosa et quelques autres. C'est Juan de Joanès qui, en sa qualité de premier chef d'école, a ouvert l'ère glorieuse de la peinture en Espagne; il doit être mis par conséquent en tête de tous les autres, bien qu'il n'ait été, à vrai dire, ni le premier en date, ni même le seul peintre éclatant de son époque. Juan de Joanès, né en 1523, mort en 1579, visita l'Italie vers le milieu du seizième siècle, et put étudier sous les disciples de Raphaël. Il travailla du reste en deux sortes de style assez différents. En effet, tandis que plusieurs de ses tableaux offrent une imitation très-heureuse et très-ressemblante de la troisième manière de Sanzio, quelques autres compositions paraissent faire remonter l'inspiration jusqu'à Perugin et même au delà. Généralement, avec un coloris quelque peu terne et des contours assez durs, Joanès possède une grande pureté du dessin et toute la beauté des formes, toute l'énergie d'expression qui caractérisent l'école romaine dont il s'est plus particulièrement inspiré. Vivant d'ailleurs fort retiré, loin du monde et de la cour, n'ayant mis jamais son talent au service des grands et des princes, Joanès, par cela même, fut peu connu hors de l'Espagne.

Tandis que le peintre Valencien, en perfectionnant l'école de Séville, lui traçait son vrai point de départ, quelques artistes remarquables se montraient à Madrid, dont l'école fondée par Berruguete et Becerra, tout à la fois peintres et sculpteurs, allait bientôt briller d'un vif éclat, grâce aux soins de Philippe II qui appelait de toutes parts les peintres renommés de son temps, pour concourir aux embellissements de l'Escurial. Un des premiers fut Moralès, surnommé *el Divino,* plus à cause des sujets de sainteté qu'il traita par prédilection que pour la beauté de son talent, et qui survécut à Joanès, après l'avoir précédé. Moralès excellait dans l'expression de la douleur religieuse, dans la peinture des angoisses les plus vives de l'âme; c'est lui qui, contrairement aux types reçus jusqu'alors, imagina de donner à ses Christ raides et décharnés, à ses Vierges éplorées, cet air de souffrance excessive et poignante qui les fait distinguer entre mille autres. — Navarreto, dit *el Mudo*, en raison de son infirmité, avait passé vingt ans en Italie, où il étudia principalement sous Titien, et il y jouissait d'une réputation déjà fort grande lorsqu'il fut appelé à Madrid. El

(*) Vargas eut l'insigne honneur d'apporter et d'établir dans son pays la véritable peinture à l'huile et à fresque.

Mudo, nommé peintre du roi en 1568, fut chargé d'exécuter les peintures les plus importantes de l'Escurial, où la plupart de ses tableaux sont demeurés ensevelis. Ce peintre célèbre, qu'on a surnommé le *Titien espagnol*, et dont le talent brillait par l'ordonnance, l'expression, le coloris, toutes qualités puisées à l'école vénitienne, exerça de son temps la plus grande part d'influence sur l'école de Madrid. — Sanchez Coello, favori et peintre familier de Philippe II, concourut presque en même temps que Navarreto à orner l'Escurial, et en outre le palais du Prado, ainsi que l'ancien Alcazar de Madrid. Il s'employa à peindre la plupart des membres de la famille royale et des grands seigneurs de la cour; il fit notamment le portrait de l'infortuné prince don Carlos, dont la fin tragique a tant inspiré les romanciers et les poëtes. — Theotocopuli, surnommé *el Greco*, parce qu'il était né en Grèce, on ne sait trop néanmoins en quel lieu précis, avait fondé en quelque sorte l'école de Tolède, et c'est dans cette ville, où il se trouvait fixé vers l'année 1577, que la clairvoyance du prince sut le découvrir. El Greco, après avoir peint, dans la manière de son condisciple, Navarreto, des toiles dont la belle expression rappelait Titien, se jeta tout à coup par manie d'originalité dans un parti pris de dessin bizarre, tourmenté et fantastique, dans une couleur à la fois pâle et ardente du plus singulier effet; mais d'ailleurs, malgré ses extravagances, son *faire* souvent témoignait encore d'un maître exercé, et il sut se montrer grand artiste, soit en protégeant l'art de tous ses efforts, soit en formant des élèves supérieurs à lui-même, tels que Luiz Tristan et Pedro Orrente, derniers représentants de l'école de Tolède.

En outre des peintres nationaux de mérite, un assez bon nombre d'artistes étrangers avaient été aussi appelés à Madrid ou s'y étaient rendus d'eux-mêmes, tels que le Flamand Antonio Moro, les Castello, les Caxès, les Carducci, les Rizzi, tous Italiens d'origine, et d'autres encore. Ces artistes fixés en Espagne avec leur famille qui s'y perpétua, y formèrent successivement Pentoja de la Cruz, Pereda Collantes, et contribuèrent ainsi au maintien de l'école castillane. Plus tard, lorsque Velasquez importa à Madrid l'école andalouse, les deux traditions d'ailleurs assez peu différentes se trouvèrent irrévocablement unies, et cette fusion nouvelle produisit à son tour Pareza, Carreno, Cerezo; enfin, Claudio Coello, le dernier d'une race qui, à la fois originaire d'Andalousie et de Castille, semblait participer du caractère des deux provinces.

Mais revenons à Séville, dont la fécondité doit produire les plus grands artistes de l'Espagne, et où va se dérouler devant nos yeux une série non interrompue de maîtres et d'élèves qui nous conduiront jusqu'à l'apogée de l'art espagnol. — Juan las Roelas fut, de même que Joanès et de même que Vargas, l'un des propagateurs de l'art italien en Espagne. Disciple de l'école vénitienne, dont son style démontre clairement l'adoption, aucun peintre andalous n'imita peut-être plus heureusement que lui le coloris de ses maîtres; aucun, en même temps, ne connut aussi bien les règles de la composition et ne fit mieux voir la sage observation de la nature. Cean-Bermudez déclare sans hésiter que les grandes toiles de Roelas qui sont dans les églises de Séville peuvent rivaliser avec les œuvres de Tintoret, des Palma, des meilleurs élèves de Carrache. — De son côté, Pablo de Cespedès, d'abord littérateur, antiquaire et poëte, puis ensuite peintre, après deux voyages en Italie où il s'était lié avec Zucheri, avait, de retour en Espagne, fondé la petite école de Cordoue. Au dire d'un de ses biographes, Cespedès fut grand imitateur de la belle manière du Corrége. Malheureusement beaucoup de tableaux de Cespedès ont disparu; il ne laissa non plus que de médiocres élèves, et, après lui, la petite école de Cordoue s'absorba dans celle de Séville.

C'est particulièrement sous l'influence de las Roelas que s'est développée l'école andalouse; dès lors elle a constitué son unité, et maintenant elle va s'agrandir de plus en plus. En attendant que Las Roelas produise au grand jour son meilleur élève Zurbaran, un peintre plus obscur, Luis Fernandez, compte parmi ses disciples les trois Castillo, dont le second, Juan del Castillo, aura l'insigne honneur d'ébaucher le grand Murillo; les trois Herrera, dont le plus célèbre, père des deux autres, surnommé *Herrera el Viejo,* fera servir une âpreté d'humeur singulière au développement instinctif de son talent. Cet Herrera est le premier qui ait abandonné le style imitateur de l'école italienne pour une manière fougueuse plus appropriée au caractère de sa nation, et de laquelle hériteront la plupart des grands maîtres postérieurs. Enfin un autre disciple de Fernandez est Francisco Pacheco, lequel, à son tour, formera Alonzo Cano et son gendre Diego Velasquez de Silva. Ç'a été à la fois un grand honneur et un préjudice notable pour Pacheco de produire des élèves qui, pour la plupart, l'ont éclipsé et rejeté dans l'ombre. Malgré un bon nombre de tableaux, dont quelques-uns ont des qualités remarquables, Pacheco en effet a eu plus de réputation comme peintre de science et d'enseignement que comme peintre d'exécution. Pacheco fut de ces esprits souples et faciles qui peuvent embrasser à la fois les arts et les lettres. Comme Cespedès son compatriote, il se montra érudit, quelque peu poëte, et peintre, il parla de la peinture même avec plus d'autorité et des résultats plus efficaces que Cespedès. Son *Arte de la pintura,* qu'il écrivit sur la fin de sa vie, contient, en outre des leçons de l'art empreintes du cachet d'une longue expérience, de nombreux détails sur ceux qui l'ont exercé ainsi que sur leurs œuvres; c'est un ouvrage fort considéré parmi les Espagnols, et resté classique dans le genre.

Zurbaran, formé par las Roelas au style vénitien dont il évita pourtant la monotonie et l'exagération, était né en Estramadure, au bourg de la Fuente de Cantos, et jamais il ne sortit de l'Espagne où sa vie régulière et paisible s'écoula tout entière. Les premiers indices de sa vocation se révélèrent dans son assiduité à copier avec soin des ajustements et des draperies, dont il fit plus tard un si fréquent et si habile usage dans ses peintures. La plupart des compositions traitées par Zurbaran procèdent d'une inspiration grave, religieuse, et en même temps elles sont exécutées suivant une disposition fort simple. Il a peint le plus souvent des femmes auxquelles il a su prodiguer la grâce, et aussi des saints en extase ou des martyrs qu'il a non moins empreints d'un cachet d'austérité excessive. Zurbaran a été avant tout le peintre des rigueurs claustrales et de la vie ascétique qu'il a parfaitement comprise. Ce que son pinceau sévère nous offre par préférence, ce sont des têtes pâles de moines franciscains, enfermées sous le capuchon blanc de laine, des corps amaigris et décharnés de pieux cénobites, emprisonnés dans la ceinture de corde. Il semble que l'artiste ait tendu sans cesse à se dégager de la terre pour s'élever au ciel. On a appelé Zurbaran le *Caravage espagnol :* Zurbaran ressemble en effet à Caravage en quelques points, ne fût-ce que par la vigueur savante de son clair-obscur, et par une sorte de teinte bleuâtre uniformément répandue sur ses compositions. Mais, à dire vrai, Zurbaran a bien plus de réserve, il est bien plus froid et aussi plus correct que le fougueux Italien.

Il y a un peintre espagnol qui ressemble beaucoup plus à Michel-Ange Caravage, et qui même, on peut dire, s'en montre le bouillant adepte; nous voulons parler de Ribera, dit l'Espagnolet(*). Ribera est une individualité tout à fait à part dans l'école espagnole, au sein de laquelle il mérite d'être compté; car, bien qu'il ait passé presque toute sa vie en Italie, il naquit en Espagne et se glorifia toujours d'être Espagnol (**). Ribera, d'abord élevé à Valence dans l'atelier de Francisco Ribalta, et que l'école de Valence revendique justement pour cette raison, éprouva fort jeune le désir impétueux d'aller étudier à Rome. Après quelques années d'une vie dissipée et vagabonde il entra dans l'atelier de Caravage, celui de tous les peintres italiens qu'il admirait avec le plus d'enthousiasme. Caravage étant mort peu après, il ne put prendre longtemps ses leçons; mais il avait suffi de ces rapports commencés pour que Ribera se fût acquis complétement le style et les procédés du maître. Aussi, sauf quelques excursions qu'il imagina de faire vers cette époque dans la manière fort opposée du Corrége, on peut dire que Ribera, dans la plupart et les plus importantes de ses œuvres(***), s'est triomphalement inspiré de la manière bizarre, sombre, terrible, fougueuse de Caravage. Ce qui, au reste, distingue Ribera, ainsi que tous ses compatriotes, des peintres italiens en général, c'est l'adoption de ce qu'on a appelé le *naturalisme.* Ribera vise trop sans doute à la réalité hideuse et repoussante, il outre considérablement la nature qu'il choisit; mais il faut avouer du moins qu'il la saisit avec une vigoureuse exactitude, qu'il la peint avec éclat et solidité; s'il exagère aussi les oppositions de lumière et d'ombre, c'est, n'en doutez pas, afin d'obtenir du clair-obscur de merveilleux et puissants résultats.

Après Moya qui, à la différence de presque tous ses compatriotes,

(*) Josef de Ribera était né, le 12 janvier 1588, à Xativa (aujourd'hui San-Felipe), près de Valence.

(**) Ribera oubliait si peu sa naissance qu'en signant ses meilleurs tableaux, il ne manquait jamais d'ajouter aux mots *Jusepe de Ribera* le mot *Espagnol.*

(***) *Les Douze Apôtres*, le *Martyre de saint Barthélemy*, la *Sainte-Trinité*, *Prométhée sur le Caucase*, du Musée de Madrid.

visita la Flandre au lieu de l'Italie, et rapporta de Londres, où il alla ensuite, les leçons de Van Dyck; après son disciple, Juan de Sévilla, qui pénétra le secret du *faire* de Rubens, il reste trois noms, les derniers, les plus beaux, non-seulement de l'école andalouse, mais encore de toute l'Espagne, ce sont Alonzo Cano, Velasquez et Murillo.

Alonzo Cano, né à Grenade, en 1601, fut à la fois peintre, sculpteur et architecte, comme Michel-Ange Buonarotti, et mérita de lui être comparé, sinon par l'éclat de sa pratique dans chacune des branches de l'art, du moins par l'universalité de ses talents. Il voulut d'abord faire emploi de son triple mérite, et seul il embellit de ses mains plusieurs maître-autels de la cathédrale de Séville. Comme peintre, Alonzo Cano est celui de tous les Espagnols qui ait le plus témoigné le sentiment de l'antique, ce qu'il dut sans doute à la pratique de la statuaire, et d'autant mieux qu'il avait pu étudier les beaux bustes grecs qui se trouvaient alors à Séville, dans le palais des ducs d'Alcala. Généralement Alonzo Cano a un dessin pur, noble et correct, des teintes claires, harmonieuses, bien fondues, qui contrastent heureusement avec la couleur sombre et la pâte ardente de ses contemporains. Il est aussi fort habile dans l'arrangement des draperies, dans l'ajustement des étoffes, enfin il modèle le nu, principalement les extrémités avec un soin et un fini très-remarquables.

Velasquez, né dans l'école de Séville, puis rattaché à celle de Tolède par son admiration pour Luiz Tristan, passa en dernier lieu dans l'école de Madrid, qu'il régénéra, et sur laquelle il exerça la plus grande influence, tant par son long séjour à Madrid, dans le palais même de l'Escurial et dans l'intimité de Philippe IV, qu'à cause des nombreux travaux dont il y fut chargé. Velasquez avait eu d'abord un style sec et raide, emprunté de ses premiers maîtres, Herrera et Francisco Pacheco; mais il la quitta bientôt pour cette touche large et moelleuse qui l'a distingué depuis, et que ses études en Italie, soit à Venise, soit à Rome, ne firent qu'agrandir. Velasquez s'est montré surtout fidèle et admirable imitateur de la nature; il avait au suprême degré le génie de l'observation et la savante pratique de l'art qui sert à l'appliquer avec bonheur. Plus vrai qu'idéal, peu apte à donner la vie à un sentiment ou à une idée, il évita le genre sacré, qui exige le sublime de l'expression, et il s'attacha de préférence à la représentation des scènes de la vie humaine. La reproduction des objets naturels, c'est là véritablement le triomphe de Velasquez; sur ce terrain, il est un maître incomparable; il a le don magique d'animer et de faire vivre des images; il pousse la couleur jusqu'à l'illusion la plus complète, soit qu'il inonde hardiment ses personnages d'une pleine lumière, soit qu'il les place en se jouant dans des perspectives d'un clair-obscur savamment combiné. « Il a su peindre l'air, » a dit énergiquement Moratin. Tout ce qui était réel d'ailleurs, le ciel, le paysage, les animaux, mais principalement la figure de l'homme, fut pour Velasquez l'objet d'une pratique facile, heureuse, brillante, inimitable. Dans le portrait, auquel il s'appliqua de bonne heure par mille moyens, Velasquez a partagé incontestablement la gloire de Van Dyck, et parmi ses compatriotes, il est demeuré sans rival.

Enfin Murillo surpassa Velasquez lui-même. D'abord élève de Castillo, dont il ne put apprendre qu'un dessin froid et correct, puis resté pendant quelque temps sans guide et sans maître, livré à son inspiration aventureuse, Murillo, à l'âge d'environ vingt-quatre ans, se décida (ne pouvant aller en Italie faute d'argent), à partir pour Madrid, où il reçut des leçons du peintre de Philippe IV. Revenu deux ans après dans sa ville natale, Murillo montra tout à coup aux regards surpris une sorte de peinture nouvelle, où s'offrait l'heureux mélange des styles de Ribera, de Van Dyck et de Velasquez. Pendant les trente-sept années qu'il passa dès lors à Séville sans en plus sortir (*), Murillo produisit une multitude d'ouvrages de tout genre avec une fécondité qui n'a d'égale que dans le génie dramatique de son compatriote Lope de Vega. Il n'y eut pas en Espagne d'église, de couvent, de maison de grand seigneur, qui ne possédât, soit une effigie du saint patron, soit un portrait de famille peint par ce beau génie qui, affranchi heureusement de tout patronage royal, pouvait travailler à sa guise, dans la plus entière indépendance. Murillo, comme on le sait, a exécuté ses tableaux suivant trois manières parfaitement distinctes, qu'on a coutume de désigner sous les noms de style froid, style vaporeux, style chaud, *frio, calido y vaporoso*. La première datait de ses premiers essais aventureux de jeune homme; il puisa un moment la seconde dans les exemples de son condisciple Moya, façonné par Van Dyck, et quant à la troisième, la plus belle de toutes, ce fut celle qu'il adopta définitivement, comme résumé complet et comme émanation propre de son génie. Du reste, il ne se borna pas à employer ces trois manières l'une après l'autre, et chacune à leur date, il en fit aussi usage dans le même temps, suivant la nature très-variée des sujets qu'il avait à traiter. Car Murillo s'est exercé heureusement dans tous les genres, même dans le paysage, assez peu pratiqué en Espagne; et non-seulement il a su être le peintre de la réalité, non-seulement il s'est montré un grand coloriste, mais en outre, doué d'une imagination brillante, de sentiments affectueux et capables d'exaltation, Murillo s'est élevé jusqu'à la sublimité des compositions religieuses. Différent en cela de Velasquez son maître, il a pu aborder à la fois les sujets humains et les sujets sacrés. C'est particulièrement dans la représentation des misères terrestres, dans ses enfants déguenillés, dans ses petits mendiants pouilleux, dans toutes ses scènes familières en un mot, que Murillo a appliqué sa manière froide. Pour ce qui est du style vaporeux on le remarque dans quelques-uns de ses tableaux sacrés de petite dimension, du plus charmant effet par les tons doux, harmonieux, les teintes argentées, et une sorte de vague lumineux répandu comme par enchantement. La manière chaude de Murillo apparait avec tout son éclat dans ses extases de saints, dans ses *apparitions*, où le peintre, par la magie des lumières, l'inspiration et le ravissement des figures, nous fait entrevoir un coin du ciel auquel il semble avoir dérobé ses plus divins rayons. Si Murillo, dans la plupart de ses Saintes Familles, paraît avoir manqué de type et d'idéal, si ses Vierges ne sont guère, le plus souvent, que de belles et pieuses femmes, de douces et tendres mères, ici du moins, lorsqu'il peint ses personnages dans un milieu plus élevé, dans une région supérieure à la terre, il mérite tout à fait le nom de peintre céleste, et peut être placé glorieusement à côté de Raphaël.

Malheureusement la tradition de l'art espagnol s'interrompt ici tout à coup au moment de son plus magnifique apogée. La peinture qui, de même que la poésie et les lettres, s'était développée avec tant de succès en Espagne sous les auspices de la grandeur politique, se maintint et progressa même tant que dura cette prospérité nationale, dont elle paraissait solidaire. Mais aussi, dès que la puissance politique de l'Espagne vint à s'éclipser, l'art et les lettres, par une conséquence fatale, dégénérèrent dans la même proportion : ils disparurent avec les causes qui leur avaient donné naissance. Les Espagnols ayant acquis, par leur invasion conquérante, soit dans les Flandres, soit en Italie, le goût et la connaissance des arts, en perdirent le secret aussitôt qu'ils furent chassés de ces pays, et que toute communication avec les sources premières de leur civilisation leur eût été fermée. La décadence commencée avec les désastres du règne de Philippe IV, et les malheurs plus grands encore du temps de Charles II, se changea en un dépérissement complet après la guerre de la succession, à cette heure où l'influence française, introduite de force à la suite de Philippe V, opéra sans retour l'anéantissement de la nationalité espagnole. Dès lors plus d'inspiration grande et forte, partant plus d'art et plus de culture indigènes. Murillo, qui est la plus haute expression de la peinture espagnole, qui la résume dans son plus vif éclat, semble s'en montrer aussi le dernier représentant sérieux. Il ne reste après lui que de pâles copistes, de timides élèves, et point de continuateurs véritables. C'est en vain que vers cette époque, c'est-à-dire 1660, les professeurs de Séville s'unissent pour former une académie gratuite et protectrice, afin de remédier à la décadence imminente, à la mort prochaine : c'est en vain qu'à Madrid Philippe V fait venir quelque temps après, après la collection des statues de la reine Christine, plusieurs artistes français et italiens; que son fils crée l'académie appelée de son nom, que Charles III la loge magnifiquement, la dote de priviléges et la comble de présents : rien n'y fait. De tous ces efforts, de toutes ces institutions, il ne sort aucun homme notable, aucun résultat important; l'art en Espagne n'est plus représenté que par des artistes étrangers, tels que le Napolitain Luca Giordano, ou l'Allemand Raphaël Mengs, dont les uns achèvent d'égarer les derniers disciples de l'école nationale, tandis que les autres n'offrent, même dans des œuvres de mérite, que des modèles impuissants dont personne ne s'inspire plus.

Pour renouer le fil brisé de l'école espagnole, il faut franchir tout

(*) Murillo ne quitta Séville qu'une seule fois, pour aller à Cadix, où il fut appelé pour peindre sur le maître-autel du couvent de *los Capuchinos*, le grand tableau du *Mariage de sainte Catherine*. Une chute qu'il fit de l'échafaud sur lequel il était monté détermina sa mort à quelque temps de là.

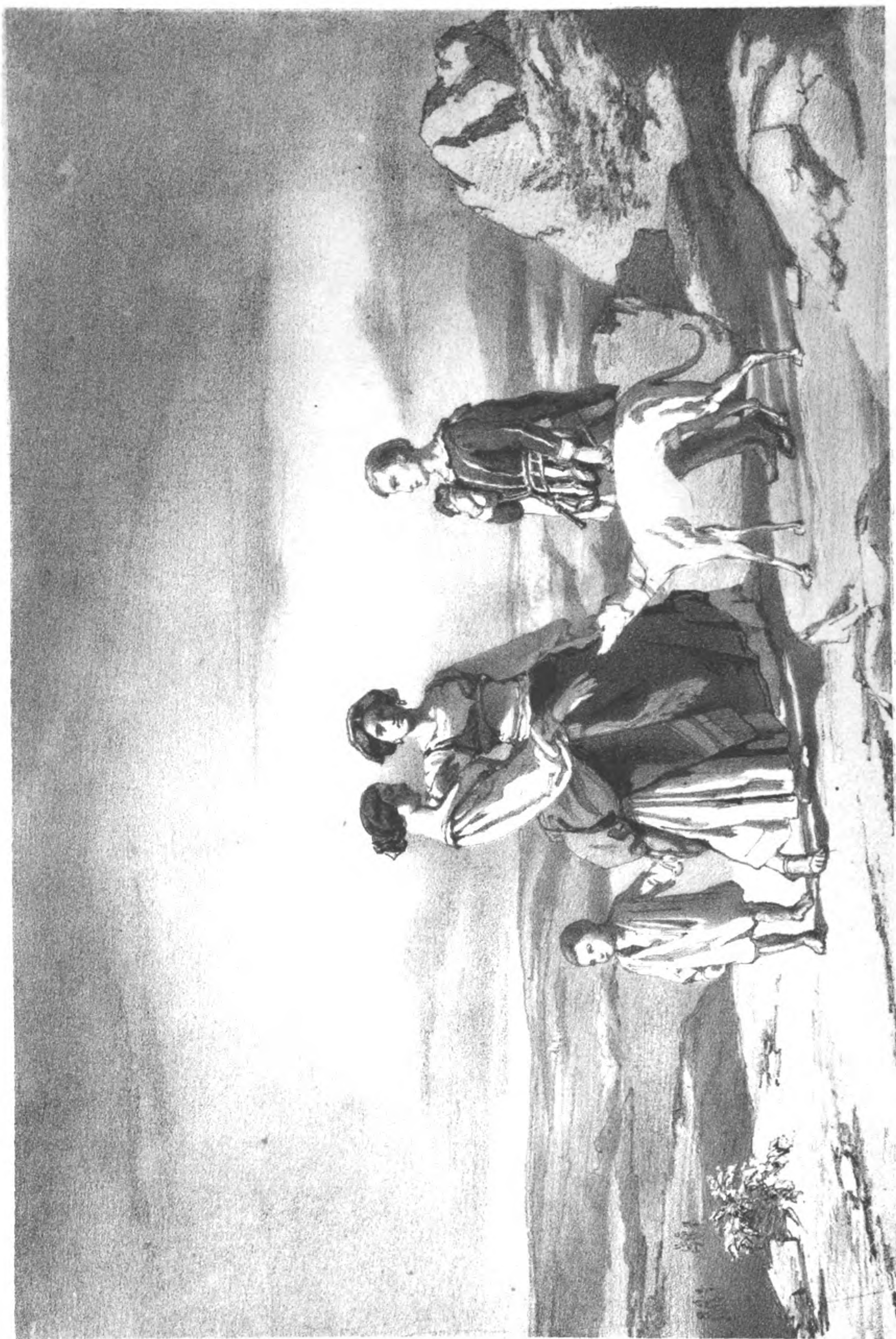
un long intervalle; il faut passer brusquement du plein XVII[e] siècle, illustré par Murillo, jusqu'à une époque fort rapprochée de nous, pour trouver un nom de quelque valeur; encore ce nom se présente-t-il sans une signification bien historique; il ne semble appartenir à aucune tradition antérieure. On devine que nous entendons parler du satirique Francisco Goya, qui a été si bien nommé le Boileau de la peinture. Goya, né vers le milieu du XVIII[e] siècle, et mort il y a quelques années seulement, à Bordeaux, dans un âge fort avancé, est la seule individualité puissante que l'Espagne ait produite depuis l'époque des grands peintres. Goya, classé dans l'école de Madrid parce qu'il se fixa et vécut dans cette ville, principalement sous Charles IV, ne relève, à bien dire, que de lui-même; il n'eut en quelque sorte pas de maître, et, soit qu'il allât à Rome, soit qu'il restât à Madrid, il n'étudia guère que les morts. Aussi est-ce là un des esprits les plus indépendants, un des talents les plus personnels et les plus excentriques. Goya ne s'est guère essayé que dans des compositions familières ou grotesques, et la plupart de ses tableaux ressemblent assez bien à des caricatures peintes. Mais il y a dans la moindre de ses pochades, passablement incorrectes, une audace, une verve, une malice singulières. Par exemple, le hardi satirique, voulant peindre d'un seul trait l'invasion de la Péninsule par Bonaparte, plaça dans sa toile, au-dessus des Pyrénées, un aigle immense dont les ailes étendues font, par le seul projettement de leur ombre, fuir au loin tous les peuples d'Espagne. Ce peintre a laissé, en outre de ses tableaux, une série de gravures à l'eau-forte au nombre de 80, appelée plus spécialement l'*OEuvre de Goya*. Ce sont des caricatures à la manière d'Hogarth, dont la plupart remplies de sève, d'esprit et de méchanceté, font allusion à des personnages de la cour de Charles IV. Goya, venu tout seul en dernier lieu, après une si fière succession de peintres de haut style, nous semble avoir voulu dérider, comme par un joyeux éclat de rire, la physionomie grandiose et sévère de l'école espagnole.

Ainsi donc, si l'on voulait circonscrire le développement le plus important de l'art espagnol, on serait amené à reconnaître que sa durée se compose d'un siècle et demi environ, à partir de 1500 jusqu'en 1650, ce qui est bien peu; mais en se tenant dans ces limites restreintes, et en examinant avec attention toutes les éclatantes figures qui s'y meuvent, tous les beaux génies qui s'y développent, on assiste à un spectacle vraiment merveilleux. Cette génération continue qui part de Juan de Joanès pour aboutir à Murillo est en effet la plus admirable filiation d'artistes qui se puisse voir. Une foule de noms glorieux, ou qui mériteraient de l'être, emplissent tumultueusement cette courte période, où ils semblaient être contenus à grand'peine. Tous les palais, toutes les églises, tous les couvents de l'Espagne se sont trouvés ornés de chefs-d'œuvre en moins de temps qu'il n'en faudrait ailleurs pour faire surgir çà et là quelques toiles d'élite. On dirait que le soleil d'Italie, une fois qu'il a touché ces fiers Espagnols de ses rayons vivifiants, leur est demeuré au cœur pour y féconder toute une couvée de créations ardentes et vigoureuses. Le feu sacré allumé par les maîtres de la renaissance italienne ne paraît avoir été transporté dans la Péninsule voisine qu'afin de s'y conserver pendant un grand siècle encore, et de garder, dans les transformations même qu'il subit, toute sa vive flamme. C'est le même foyer primitif qui brille à Valence comme à Séville, comme à Madrid. Seulement chacun de ceux qui en ont hérité en décompose les rayons à travers son prisme individuel, et modifie diversement les reflets qu'il emprunte.

Au reste, il est à noter, comme trait caractéristique, que la presque généralité des peintres espagnols s'est signalée, soit dans l'exercice de l'art, soit au dehors, par des circonstances biographiques plus ou moins grandes ou singulières. On a souvent dit avec juste raison que la vie des artistes est tout entière dans leurs œuvres; mais il semble que les peintres espagnols se soient plu à contredire par leur exemple cette vérité générale. Bon nombre d'entre eux, en effet, ont été marqués par des fortunes ou par des misères peu communes : tandis que les uns ont su rendre toutes les prospérités et toutes les grandeurs tributaires de leur génie triomphant, les autres, au contraire, ont payé le plus douloureux tribut aux épreuves de la vie humaine. Ceux-ci ont exhalé autour d'eux de terribles passions, ceux-là ont fait éclater à l'envi les actions les plus étranges et les plus bizarres.

C'est d'abord Moralès qui, après avoir paru à la cour de Philippe II avec un faste sans exemple, tomba, sur la fin de ses jours, dans la plus extrême misère. Il vivait à Badajos, son pays, infirme et oublié, lorsque Philippe II étant passé dans cette ville à son retour de Lisbonne, Moralès se présenta à lui, mais dans un état bien différent d'autrefois. « Vous êtes bien vieux, Moralès! » lui dit le roi.— « Oui, sire, et bien pauvre! » répondit l'artiste. — La pauvreté assaillit tout au contraire le grand Murillo dès son début; elle meurtrit comme une grêle ses plus jeunes et ses plus fraîches années. Murillo, encore adolescent, fut obligé, pour vivre, de vendre à la douzaine des Vierges et des Enfants-Jésus qu'il barbouillait sur de petits carrés de toile ou de bois, et que les armateurs de galions expédiaient en Amérique comme une pacotille pour les populations nouvellement converties du Mexique ou du Pérou. Lorsque, à quelque temps de là, Murillo s'en fut à Madrid chercher un maître, il partit à pied, la besace au dos et quelques réaux en poche. On sait comment cet humble voyage le conduisit plus tard aux routes splendides et au faîte magnifique de l'art. — Herrera le Vieux fut pis encore que pauvre, il fut sombre, violent, d'humeur insociable. Il travailla presque constamment dans la solitude, et peignait d'ordinaire avec une sorte de fureur, se servant de roseaux et de grosses brosses, ainsi que les peintres de décorations. Il poussa l'âpreté de caractère à un tel point qu'il fut abandonné par ses élèves et par ses enfants, dont un même le vola.—Navarretto, ce muet fameux qui montra toute la puissance des instincts naturels et devint grand peintre en dépit du sort, avait une telle susceptibilité de goût et tant d'inflexible sévérité pour lui-même, que deux fois il voulut détruire de fort beaux ouvrages de sa main dont il n'était point entièrement satisfait. Par bonheur le roi d'Espagne, comme un autre Auguste, protégea contre lui-même cet autre Virgile ombrageux.—S'il est vrai que la perte de la raison soit la plus grande affliction de l'homme, Domenico Théotocopuli, ce Grec-Espagnol, théoricien si savant et praticien si bizarre, dut être fort malheureux, car le chagrin de quelques arrêts injustes portés contre ses œuvres le rendit fou, dit-on; au moins, dans ses intervalles lucides, put-il être consolé par les tendres soins de sa fille, ange de douceur et de beauté.—Quant à Alonzo Cano, celui-là fut un résumé de toutes les contradictions : en même temps de caractère emporté et de cœur généreux; envieux et charitable; un jour il se bat, par unique motif de rivalité, avec le peintre Sébastian Llanoy Valdès qu'il blesse grièvement; une autre fois il jette à quelque malheureux qui l'implore l'aumône d'un beau dessin échappé à son crayon ou à sa plume. S'il faut en croire la tradition, Alonzo Cano serait même allé jusqu'à se rendre criminel, il aurait tué sa femme dans un excès de jalousie; mais le fait a manqué jusqu'ici d'une suffisante confirmation. Ce qui est beaucoup plus certain, c'est que Cano, comme Cespedès et Las Roelas, se fit prêtre un jour. Enfin, comme pour couronner toutes les singularités opiniâtres de sa vie, Alonzo Cano, au lit de mort, refusa de baiser le crucifix présenté à sa bouche, par la raison qu'il était trop mal sculpté, et ce fut en embrassant une simple croix de bois qu'il expira.

Mais après avoir vu tous ces artistes extraordinaires par leurs malheurs ou leurs passions, on aime à s'arrêter à quelques autres qui ne le furent pas moins par leur grandeur et leur prospérité. Ribera, qui d'ailleurs avait pris son point de départ au plus bas échelon, et qu'un cardinal ramassa un jour tout en guenilles dans les rues de Rome, s'éleva par son seul génie au plus haut degré de fortune. Ayant exposé sur une des places publiques de Naples un tableau dont la beauté attira une foule immense, et provoqua une véritable émeute, l'artiste espagnol fut aussitôt nommé peintre du vice-roi, qui lui donna un appartement dans son palais. Dès ce moment, Ribera fut riche et célèbre tant qu'il lui plut, il n'avait qu'à toucher une toile de quelques coups de son facile pinceau pour en faire jaillir des ducats comme par enchantement. Les honneurs, les dignités de toute sorte lui advinrent à plaisir, et sa fille unique épousa un gentilhomme espagnol qui plus tard fut ministre de la vice-royauté de Naples. — Velasquez eut un bonheur plus éclatant et plus soudain encore; car, à peine arrivé à Madrid, il fut distingué par le comte duc d'Olivarès qui le manda à la cour. Devenu à la suite de cela peintre favori de Philippe IV, il se maintint jusqu'à sa mort auprès de ce prince dans la plus honorable intimité et la plus constante faveur. Entre autres témoignages, il y a une anecdote qu'on a souvent racontée. Velasquez, au moment où il présentait au roi, comme il faisait toujours, son célèbre tableau de la famille de Philippe IV, lui ayant demandé s'il pensait qu'il n'y manquât plus rien : « Encore une chose, » répondit le prince, et, prenant la palette des mains de Velasquez, il alla peindre sur la poitrine de l'artiste représenté dans le tableau, la croix de l'ordre de Saint-Jacques. — Lors du mariage de l'infante Marie-Thérèse avec Louis XIV, Velasquez fut chargé des préparatifs de l'entrevue qui



eut lieu entre les deux souverains dans l'île des Faisans, et, dans cette circonstance solennelle, le peintre se distingua, dit-on, par l'éclat de son costume non moins que par la grâce de ses manières, offrant ainsi une analogie de plus avec son maître ou plutôt son modèle, Pierre-Paul Rubens, lequel fut, comme on sait, un ambassadeur aussi habile que magnifique.

DESSALLES-RÉGIS.

Erratum de notre dernière chronique.

Dans notre dernier numéro nous avons parlé de l'album du comte d'H. de S. et d'un très-beau vers de S. A. R. l'Infante d'Espagne, repris et signé par Victor Hugo. Notre prote, qui paraît être fort mal avec le ciel et plus encore avec la poésie, a supprimé d'un trait de plume les *astres*, et, par suite, il en est résulté une obscurité des plus profondes dans ce beau vers que notre devoir est de rétablir.

« SOLEIL DE MA PATRIE, ASTRE AUX REGARDS JOYEUX. »

Nous demandons pardon à S. A. R. et à M. Hugo de l'impertinence de ce maraud.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

PHILIPPE WOUWERMANS,

NÉ EN 1620. — MORT EN 1668.

(*Suite et fin.*)

Laissons les champs de bataille et ramenons à l'écurie ce coursier fumant. Mais quoi! nous sommes dans une *Écurie*, et la lumière du peintre le dispute à la clarté du jour! D'où vient ce phénomène? Est-ce à force de vigueur dans les ombres et par un contraste violent qu'il est obtenu? Non; cela tient au choix intelligent des couleurs locales. La lumière capitale entre franchement par la grande porte, et, afin d'en accroître l'intensité, l'artiste lui oppose dès l'entrée un cheval bai-brun dont la couleur, suivant l'expression de Hagedorn, brave le ton du jour (*). Le large rayon n'en acquiert que plus de vivacité. Au milieu de l'écurie la colonne de lumière rencontre un cheval blanc, qui redouble la clarté, fournit des reflets, donne un centre au tableau, et sert à lier la grande lumière venant de la droite avec celle que laisse voir la seconde porte de l'écurie; lumière dorée qui enveloppe et caresse le hautes charretées de foin. Mais comme à l'intérieur ce blanc vif, rehaussé encore par le voisinage d'une jument foncée, ferait un trou dans le tableau, Wouwermans a soin de le rappeler sur le poil d'une chèvre, qui se trouve là fort à propos tourmentée par des enfants, tandis que les diverses robes des chevaux rangés autour de la mangeoire, jouent leur rôle dans l'harmonie du tableau, par le seul ton local, c'est-à-dire que la couleur naturelle de chaque bête réveille ou tranquillise les masses d'ombre, suivant les lois du goût et pour le plaisir des yeux.

Est-ce à dire que Philippe Wouwermans n'ait aucun défaut? Non sans doute; et qui donc voudrait s'intéresser à un peintre sans défaut? Il est difficile, par exemple, de ne pas sourire à cette prétendue *Prédication de Saint-Jean-Baptiste*, où un pauvre diable mal peigné, mal couvert, prêche l'Évangile à ces mêmes huguenots qui tout à l'heure se précipitaient furieux dans la mêlée, et qui maintenant écoutent le saint, tranquillement assis, les uns sur des tambours, les autres sur des tonneaux de cervoise, en compagnie des matrones de Rotterdam. Philippe Wouwermans en usait avec les sujets religieux comme ses cavaliers avec la vertu; il les traitait sans gêne, en bottes à l'écuyère et un pied dans l'étrier. Quant à la touche, laissons parler ici l'amateur Gersaint (*), l'un des plus habiles connaisseurs de son siècle. « Téniers et Wouwer« mans, dit-il, voilà les deux peintres qui ont le plus tra« vaillé; cependant leur manière est très-opposée. L'une « paraît plus facile et d'une plus prompte exécution; « l'autre, par la beauté du travail et la fonte des couleurs, « semble avoir exigé beaucoup plus de soin et de temps. « Il fallait que Wouwermans eut acquis une si grande « pratique, que ses tableaux ne lui coûtaient aucune peine « à pousser à ce *grand fini*. Il est vrai qu'en les examinant « avec attention, on y reconnaît un pinceau facile, *gras et « nourri*, bien éloigné de la sécheresse et de la peine... « Wouwermans a poussé quelquefois ce *grand fini* un « peu trop loin. Ce défaut est plus sensible dans les ter« rasses qui souvent tiennent plus de la nature du velours « que de celle de la terre. » Il est remarquable que la même opinion a été exprimée par le peintre-poète Gessner dans sa belle *Lettre sur le paysage*, « J'eus recours à Wou« wermans, dit-il, pour ces fuyants légers et suaves qui, « éclairés d'une lumière modérée et revêtus d'un tendre « gazon, n'ont d'autre défaut que de paraître trop ve« loutés. »

Il paraît certain que Wouwermans, sur la fin de sa vie, jeta au feu des cartons entiers de dessins et d'*études* d'après nature, soit qu'il voulût, comme l'ont dit quelques-uns, priver son fils des trop faciles ressources que d'aussi riches portefeuilles auraient offertes à sa paresse, soit qu'il eût la pensée jalouse d'ôter à Pierre Wouwermans, son frère et son rival, l'avantage qu'il aurait pu tirer de semblables dépouilles. Cette dernière version, aussi odieuse qu'invraisemblable, eu égard à l'évidente infériorité de Pierre Wouwermans, est contredite par le récit de Roestraten, contemporain et ami familier de Philippe Wouwermans, du Bamboche et de Jean de Witte, Roestraten raconte que de Witte, informé de la mort de Bamboche, s'empara aussitôt d'un coffre tout rempli d'études, de dessins et de pensées, et qu'il remit cet héritage du défunt à son ami Wouwermans; que ce maître, après y avoir puisé une foule d'idées riches, ingénieuses, voulut dérober à la postérité les preuves de ce long larcin, et que ce fut l'assemblage des matériaux laissés par Bamboche que Wouwermans jeta au feu. Cette histoire est, du reste, évidemment imaginée à plaisir, et tombe d'elle-même au premier examen. Le Bamboche étant mort en 1673 ou 1674, c'est-à-dire cinq ou six ans après Wouwermans, il est assez clair que ce dernier n'a pu hériter d'un rival qui lui a survécu, et l'on peut s'étonner que Descamps n'ait pas détruit par ce simple rapprochement une anecdote dont il affirme d'ailleurs la fausseté.

Ce fut le 19 mai 1668, que Wouwermans mourut, lais-

(*) Réflexions sur la peinture, par M. de Hagedorn, traduites de l'allemand par Huber. *De la manière de rehausser et d'adoucir les lumières et les ombres*, tome II, liv. IV. — Ce passage est en général fort obscur.

(*) Gersaint, *Catalogue de M. Quentin de Lorangère*, table des peintres, page 78, Paris, 1744.

sant un fils qui, dit-on, se fit chartreux. De ses deux frères, Jean et Pierre Wouwermans, le premier est celui qui a le plus approché de Philippe. Les autres élèves de Philippe furent : Bernaert Gaal, Emmanuel Murant, Jean van der Benc. Hans van Lin et Jean Griffier l'imitèrent avec succès (*). Si le secret de fatiguer n'était pas celui de tout dire, nous ne finirions pas cette histoire de Wouwermans, sans parler de son célèbre *Marché aux chevaux*, de la physionomie grossièrement fine des maquignons qui vantent leur bête et la font caracoler devant l'amateur, tantôt sous le fouet du maître, tantôt sous le talon du valet d'écurie; nous dirions que Wouwermans peignit avec poésie un *Parc aux cerfs*, non pas comme l'entendait Louis XV; nous ferions enfin quelques remarques sur le caractère de ses chevaux et sur sa manière de composer. Le type des *chevaux* de Philippe se reconnaît à ce qu'ils sont le plus souvent busqués, de race andalouse, fiers, moins amples que ceux de Van der Meulen, moins vulgaires que ceux du Bamboche, moins fins et moins maigres que nos modernes chevaux de race anglaise, depuis Carle Vernet. Ajoutons que les chevaux de Wouwermans se permettent volontiers, en toute rencontre, ce que font trop souvent les buveurs de David Téniers.

Les mœurs des gentilshommes d'autrefois, la physionomie de la féodalité à son déclin, n'ont pas eu de peintre plus fidèle que Philippe Wouwermans. Pendant qu'un amateur admire, sous le rapport du beau fini, des chasseurs demandant leur route en un carrefour de la forêt, le poète repasse dans ses souvenirs toute cette époque charmante qui s'est écoulée entre les Valois et Louis XIV. Nobles et rudes chevaliers qui pensez être d'une autre race que le mendiant à qui votre main jette l'aumône, aimables châtelaines qui venez sur votre haquenée blanche, choisir près du rivage la marée que vos gens emporteront; beaux seigneurs, dames voilées, écuyers, pages, qui traversez à cheval l'histoire de Louis XIII, il ne restera de vous aucune image plus colorée que les toiles de Wouwermans, et, grâce au génie d'un tel maître, vous vivrez plus longtemps que les tours croulantes de vos manoires et que vos parcs disparus.

CH. BL. (**).

Philippe Wouwermans fut sans contredit le peintre le plus laborieux et un des plus féconds de la Hollande. Quand on voit, dit M. Viardot, les sujets souvent compliqués et l'exécution si soigneusement finie de ses tableaux, quand on songe au nombre incroyable des ouvrages de ce maître dispersés dans tous les musées et tous les cabinets, on se demande avec étonnement comment la vie d'un seul homme a pu suffire à tant de travail. Wouwermans n'a vécu que quarante-huit ans, et on peut évaluer à trois cents le nombre des tableaux qu'il a exécutés; déjà nous en trouvons cent soixante-cinq dans les galeries publiques, et certes il est difficile de n'en pas supposer un égal nombre dans les collections particulières.

Philippe Wouwermans n'a gravé à l'eau-forte qu'un très-petit nombre de pièces. Il a laissé fort peu de dessins; on en connaît à peine une douzaine : ils sont presque tous parfaitement finis au pinceau à l'encre de Chine et sont bien dignes de leur habile auteur. Cet artiste a peint sur cuivre, sur bois et sur toile.

Les tableaux de Philippe Wouwermans ont été gravés par J. Moyreau, Beaumont, Danker Danckerts, Jan Cralinge, G. Bouttats, A. Tischler, P.-P. Le Bas, J. Aliamet, J. de Visscher, Benoist, Châtaignier, Duplessis-Bertaux, van Geissler, Passini, Niquet, R. Strange, P. Fileul, Varin, F. de Wit, P.-E. Moitte, Muller, Dupreel, A. Laurent, Pistrucci, G.-N. Cochin, P. Duret, Picquenot, Perger, Desaulx, Cath Prestel, Perdoux, H. Guttemberg, Boëce, P.-F. Martinasi d'Anvers, Dunker, Wieith, Peny, C. Weisbrod, Thomas Major. Le nombre de pièces gravées que nous connaissons s'élève à cent soixante-six.

Nous ne croyons pas utile de reproduire le titre sous lequel les tableaux de Wouwermans ont été gravés, parce que cette désignation, souvent fort capricieuse et fort peu en rapport avec la peinture originale, aurait plutôt pour résultat d'égarer l'amateur que de le guider dans ses recherches.

Le talent de Wouwermans peut se vérifier dans presque toutes les galeries nationales de l'Europe.

Le musée du Louvre renferme onze tableaux de Wouwermans : *le Départ pour la chasse au vol, la Chasse au cerf, le Départ pour la chasse, la Sortie de l'hôtellerie*, sont les plus importants. Le musée d'Amsterdam en compte neuf, dont le plus remarquable représente des brigands battus et chassés par des paysans. — Celui de La Haye en possède neuf également; — le musée de Madrid en renferme six; et celui de Munich dix-sept, dont une *Grande chasse au cerf*, vaste et magnifique ouvrage que rien ne dépasse dans l'œuvre du maître. On trouve deux Wouwermans au Belvéder de Vienne, un *Retour de chasse* et une *Attaque de voleurs*; morceaux choisis; — dans la galerie royale de Dresde, Wouwermans est représenté par soixante-deux tableaux d'une exécution soigneusement finie. A l'Hermitage de Saint-Pétersbourg, comme Teniers, comme Rembrandt, comme Rubens, Philippe Wouwermans a une salle à lui, dans laquelle brillent quarante-neuf de ses ouvrages, les principaux sont: une *Grande chasse au cerf*, une *Mêlée de cavalerie*, un *Manége en plein air*, un *Carrousel flamand*. Un chat pendu par les pattes à une corde tendue sert de but aux lances des cavaliers : pleine de mouvement et de gaieté, cette scène est vraiment superbe, rien ne la surpasse ni dans la collection, ni dans l'œuvre de Philippe Wouwermans. (Viardot.)

Voici présentement quelle a été la fortune des tableaux de Wouwermans dans les ventes publiques, en remontant à l'année 1744.

A la vente de M. Quentin de Lorangère, faite par Gersaint, une petite *Chasse* de Wouwermans, peinte sur cuivre, qui avait appartenu à la comtesse de Verrue, fut vendue 1050 liv. 10 s. A la vente du chevalier Laroque en 1745, faite par le même appréciateur, *le Départ pour la chasse au vol*, gravé par Laurent sous le titre: *les Adieux*, fut vendu 430 liv. 1 s.; une *Chasse au cerf*, 72 liv. Deux autres paysages avec figures et chevaux, ensemble 644 liv. 3 s.

A la vente de M. de Julienne, en 1767, une *Chasse au cerf*, fut vendue 16,700 liv. Un autre tableau, gravé par J. Moyreau sous le titre : *Occupations champêtres*, 5,060 liv. *Un Port de mer*, gravé par le même, n° 72 de son œuvre, n'atteignit que 2,701 liv. *L'Écurie de la poste*, gravée par le même, n° 73, fut adjugée à 1,220 liv.

En 1770, à la vente du cabinet de M. de La Live de Jully, *le Retour du marché*, gravé par Strange, fut vendu 1,200 liv. 1 s. Deux autres, *le Défilé de cavalerie* et *les Nageurs*, gravés sous ces titres par Beaumont, se vendirent 1,001 liv. A la vente Lempereur, en 1773, deux tableaux de Wouwermans, tous les deux gravés par J. Moyreau, furent adjugés ensemble pour 7,400 liv. A la vente du comte Dubarry, en 1774, une *Foire* (cent figures et un charlatan), fut vendue 6,001 liv. Un autre, un *Marché* (quarante figures et six chevaux), 3,230 liv. Une *Halte de cavaliers*, 4,000 liv.

Vente marquis de Brunoy, en 1776, deux tableaux : *Marché aux chevaux* et *Défilé d'équipages*, les deux 6,600 liv. — Vente prince de Conty, en 1777, un *Marché de chevaux* et un *Manége*, ce dernier gravé par Thomas Major, furent vendus, les deux, 19,800 liv. *Départ pour la chasse au vol*, sur cuivre, provenant de la vente du cabinet du duc de Choiseul (n° 51 du catalogue), 4,000 liv. — Vente Blondel de Gagny, en 1776, la *Petite chasse au cerf*, gravée par J. Moyreau, n° 13 de son œuvre, fut adjugée 6,580 liv. *La Course de la bague*, gravée par le même, 5,901 liv. — Vente Randon de Boisset en 1777, *la Course du hareng*, dans une place, cinquante figures, avec chevaux, fut vendue 11,999 liv. 19 s. *Le Cabaret* et *la Fontaine des chasseurs*, gravés par Moyreau, ensemble, 7,799 liv. 19 s. *le Retour du marché*, gravé par R. Strange, fut vendu 2,896 liv. — Vente de Calonne, en 1788, *les Bûcherons*, gravés par Moyreau, furent vendus 11,500 liv. *L'abreuvoir*, gravé par le même, 6,400 l. — Vente Choiseul-Praslin, en 1792, un *Convoi militaire*, *chevaux*, traversé par une rivière (vingt chevaux, dont un blanc, monté par un maquignon) fut vendu 16,150 francs. — Vente Lapérière, en 1817; *Campement d'armée* : sur le premier plan, quatre beaux chevaux, fut vendu 9,400 fr. Un *Port de mer*, 11,600 fr. — Vente Talleyrand-Périgord, en 1817, *le Convoi militaire*, gravé par Moyreau sous le titre : *la Ferme au colombier*, fut retenu à 36,000 fr. — Vente chevalier Érard, en 1832, *les Pèlerins*, 4,500 fr. *Le Maréchal-Ferrand*, 5,700 fr. — Vente duc de Berry, en 1837, *le Marché aux chevaux*, gravé par Moyreau, n° 18 de son œuvre, fut vendu 3[illegible],600 fr. *Le Choc de cavalerie*, 11,050 fr. *Le Retour*

(*) V. la Galerie des peintres flamands par Lebrun, et au sujet de Hans van Lin, les *Eclaircissements histor.* de Hagedorn.

(**) Les monographies de Watteau, Berghem, Rembrandt, Géricault et Steenwick sont de M. Charles Blanc. A l'avenir, chaque monographie portera les initiales de l'auteur.

du marché, 6,730 fr. *Le Trompette*, 7,500 fr. *Le départ pour la chasse au faucon*, 4,300 fr., *le Cabaret*, deux tableaux gravés par Moyreau, n°s 11 et 12, 4,750 fr. — Vente comte Perregaux, en 1841, *l'Espion*, 35,100 fr. — Vente du cardinal Fesch, en 1844 à Rome, *la Halte au retour de la chasse* fut vendue 12,350 cens romains, soit l'énorme somme de 66,790 fr. Une *Bataille*, 4,500 écus, soit 24.300 fr. — Vente Duval de Genève, faite à Londres, en 1846, *l'Apparition de l'ange aux bergers*, fut adjugée pour 4,225 fr. Le tableau connu sous le nom du *Bûcheron* pour 8,400 fr.

Philippe Wouwermans a signé presque tous ses tableaux de ses initiales, rarement ou presque jamais de son nom entier.

NOS POÈTES JUGÉS PAR LA FRANCE.

Dans une de nos précédentes livraisons, nous avons déjà publié une étude assez longue sur le nouveau livre de *Poésies*, publié par M. Van Hasselt; aujourd'hui *le Bulletin de Paris* (correspondance autographiée) nous apporte une appréciation de M. Achille Jubinal sur deux de nos poètes : nous la reproduisons en entier, persuadé quelle trouvera de nombreux applaudissements. M. Clesse est évidemment le poète le plus populaire de la Belgique, de même que M. Van Hasselt en est le poète lyrique le plus distingué. Mais laissons parler M. Jubinal.

« Nous avons reçu ces jours-ci, venant tous deux de Bruxelles, cette terre qui passe chez nous, à grand tort, pour antipoétique et antilittéraire, deux volumes de vers.

» Ces deux volumes que Paris devrait envier à la Belgique, sont la meilleure preuve qu'il n'y a pas de frontières, que le génie, le talent, et l'esprit sont partout, et que parfois la France pourrait aller prendre chez ses voisins autre chose que des leçons de contrefaçon.

» Il y a déjà longtemps que M. André Van Hasselt qui ne se contente pas d'être un poète distingué, mais qui est encore un des plus profonds érudits et des meilleurs historiens de son pays, est connu en France, du moins dans le monde littéraire. Celui qui écrit ces lignes, fut l'un des premiers, il y a déjà huit ou dix ans, à parler de ses *Primevères*, charmant volume qui annonçait une belle nature poétique où la forme s'unissait au fond, où la hardiesse n'ôtait rien à la correction. Depuis lors, M. André Van Hasselt voyant autour de lui éclater une assez grande indifférence pour la poésie, chez ses compatriotes, s'est tourné vers les études sérieuses, abandonnant beaucoup trop, selon nous l'art pur, l'art d'Homère, de Dante, de Lamartine et de Victor Hugo. — Je dis *beaucoup trop*, parce que dans ma conviction, André Van Hasselt avait (il a encore), tout ce qu'il faut pour devenir un maitre.

» Je sais que cette opinion contrariera, à Bruxelles, un certain nombre de personnes qui né croient pas qu'on puisse avoir du talent dans leur pays; mais j'ose les assurer qu'elles se trompent. M. Van-Hasselt a parfois le souffle divin, et, dans l'Ode, son vers court ainsi qu'une langue de feu semant partout l'or et l'opale. Dans les petites pièces au contraire, je veux dire dans la ballade, dans le sonnet, dans la romance, il se plie à toutes les fantaisies du rhythme. Il a tous les caprices de l'arabesque, tous les méandres du Simoïs, tous les tours, détours et contours de la pensée, selon la coquette expression de Jules Janin. — Je ne veux rien citer du volume de M. Van Hasselt, dans lequel il y a deux cents petits poèmes, qu'un sonnet, et ce sonnet justifiera ce qui précède. Il est adressé à M. Victor Hugo qui, depuis son exil, était allé visiter dans son faubourg lez-Bruxelles, sur la montagne où il habite, son confrère en poésie. — Voici ce sonnet :

En Espagne autrefois, terre des mœurs antiques,
Quand un roi, visitant ses villes poétiques,
D'un vassal, quel qu'il fût, bourgeois ou chevalier,
Avait touché des pieds le seuil hospitalier;

Pour orner désormais ses lares historiques,
Son hôte, se forgeant des fers allégoriques,
Signe d'un nœud que rien ne pouvait delier,
Appendait une chaine à son toit familier.

Roi de la poésie et de l'art, à cette heure
Où tu franchis le seuil de mon humble demeure,
Ta présence consacre à jamais tout ici;

Mais je ne me suis pas forgé ma chaine aussi
Car tu le sais, ô toi que j'admire et que j'aime,
Depuis plus de vingt ans, je la porte en moi-même.

» Avec de pareils poèmes, à chaque pas, M. Van Hasselt ne sera point étonné que ses petit oiseaux, comme il appelle ses vers, deviennent nos petits hôtes et soient les bien venus partout.

» J'arrive à M. Antoine Clesse. — Celui-là, ma foi, je l'avouerai et j'en suis fier, c'est moi qui l'ai inventé... pour nous du moins, — en ce sens que, tandis que ses chansons couraient partout en Belgique, répétées par le plus humble ouvrier dans les rues comme elles l'étaient dans les salons par la cantatrice en vogue, je l'ai le premier révélé à la France. — M. Clesse, (je l'ai déjà dit ailleurs jadis), est un poète populaire dans toute la force du mot. Il n'a pas l'énergie ni l'emportement de Pierre Dupont, le génie de la colère, l'Euménide ardente lui manque; mais il a tout le lyrisme de Béranger. C'est le chantre des sentiments honnêtes, du foyer, de la famille. Il dit à l'homme du peuple ses droits, il lui rappelle aussi ses devoirs, et jamais un mauvais conseil n'est sorti de sa bouche, de son cœur, ni de sa plume. Un mot le caractérise, et ce mot est de lui.

A la fin de la préface de son charmant volume, il a écrit : « On » ne dira pas en parcourant ce livre : — « Ce sont les chansons d'un » grand poète; » j'espère qu'on pourra dire : « Ce sont les chansons » d'un honnête homme; » mot frappant par sa justesse et dont tous les *lecteurs* et les *chanteurs* de M. Clesse confirmeront la vérité.

» Si je voulais indiquer, même sommairement, tout ce qu'il y a de remarquable dans le livre de M. Antoine Clesse, je n'y suffirais pas : il me faudrait citer chacun de ses couplets.

» *Le Braconnier*, *Mon Etau*, *L'enfant du Saltimbanque*, *La chanson pendant l'orage*, *Jean qui pleure et Jean qui rit*, sont de ravissants petits poèmes; mais il y en a un tout récent, (son dernier écrit je crois), qu'il a chanté il y a quelques semaines seulement à Paris, devant une société d'élite : c'est sa chanson intitulée : *La fourmilière*.

» Eh bien! immense effet de la poésie!... Avec ce simple sujet : *des fourmis*, notre armurier nous a tous fait pleurer comme des enfants; mais aussi quelle fraicheur dans son tableau!... Voici sa première strophe :

« A tout Dieu donnait une voix...
Seul je rêvais au fond des bois,
Assis sur l'herbe printanière.
Quand je vis d'un tout petit trou
Vingt fois moins grand qu'un petit sou,
Sortir amis,
Un peuple de fourmis :
Oh! la drôle de fourmilière!... »

» Et, comme à l'instar des fables de Lafontaine, les chansons de Clesse ont toutes une moralité, après les quatre ou cinq leçons que lui fournit naturellement sa travailleuse peuplade, voici comment il conclut :

« Et le cœur content je me dis :
Mais les infiniment petits
Aux grands porteraient la lumière.
Ah! que nous sommes loin de Dieu!
Quand pourrons-nous vivre en ce lieu
Heureux amis,
Ainsi que les fourmis,
Dans notre humaine fourmilière?... »

» Je me résume, et reprenant le mot de Clesse, je dis : — « C'est » un honnête homme et un grand poète. »

ACHILLE JUBINAL,
Député au Corps Législatif.

PROCÉDÉS PRATIQUES.

Vernis vert translucide.

On enduit parfois les objets dorés, laques et autres objets d'art, d'un beau vernis translucide verdâtre, dont la préparation est peu connue; on a fait plusieurs essais pour en trouver la composition, et voici la recette qui a fourni les résultats les plus satisfaisants :

On réduit en poudre une petite quantité de matière colorante, qu'on rencontre dans le commerce sous le nom de bleu chinois ou de bleu de Chine, et on le mélange avec le double de son poids de chromate de potasse pulvérisé très-fin, et enfin on ajoute une suffisante quantité de vernis au copal étendu avec de l'essence de térébenthine. Ce mélange exige une pulvérisation des plus soignées et une incorporation parfaite de ses ingrédients, autrement il ne deviendrait pas translucide, et par conséquent n'aurait aucun mérite; on peut faire varier le ton de la couleur en modifiant la proportion des ingrédients. Un excès de chromate de potasse fait virer le vert au jaune, et réciproquement celui du bleu lui donne un reflet bleuâtre; ce vernis produit un effet charmant sur les laques, les tentures en papier, les objets dorés, etc., et ne coûte pas cher.

Purification de l'huile de lin.

On prend 1 kilogr. de sulfate de protoxyde de fer (couperose verte) qu'on dissout dans 3 litres d'eau de pluie, et on verse la solution dans une grande bouteille, dans laquelle se trouve déjà 1 kilogr. d'huile de lin brute. On place aussitôt ce mélange dans un lieu éclairé; on agite tous les jours une à deux fois pendant 4 à 6 semaines. Après ce temps, l'huile de lin est parfaitement purifiée et blanchie, et tout son mucilage ou albumine végétale est précipitée dans la dissolution de sulfate de fer. On décante alors doucement de dessus la dissolution et le dépôt, et on a une huile de lin parfaitement blanche, bien dépouillée, et qui de plus sèche très-aisément. Le vitriol de fer employé à cet objet peut très-bien servir à de nouvelles opérations : il n'y a pour cela, après la décantation de l'huile, qu'à filtrer la solution, évaporer et faire cristaliser.

TREIZIÈME RÉPARTITION

Des lots de la RENAISSANCE (treizième année).

Aujourd'hui trente avril mil huit cent cinquante-deux, en présence de MM. Van Swinderen, Cruys, Neel, Puttaert, Roussel, Goupy de Quabeek, Kampf, etc., qui ont signé au présent procès-verbal, il a été procédé publiquement à la répartition des lots de la RENAISSANCE pour l'année 1851 révolue.

L'éditeur,
LUTHEREAU.

Ont signé : *Van Swinderen, E. Puttaert, Roussel, Kampf, Cruys, etc.*

1 Henne. Voyage en Italie et en Amérique.
2 » L'Egypte au XIXe siècle.
3 » OEuvres de Ducis, 3 vol. in-8.
4 Baron de Pety. Revue de l'Exposition, 20 pl. et texte.
5 Id. OEuvres de Ducis.
6 Drugman. Revue de l'Exposition.
7 Vandenbergh. Vie de Napoléon, illust., par Marco de St.-Hilaire.
8 » Mémoires d'Outre-Tombe, 20 vol. in-32.
9 » Album de 20 planches.
10 » Mémoires d'Outre-Tombe.
11 Baron de W. Voyage en Italie et en Amérique.
12 Comte Vilain XIIII. Le diable au salon.
13 Delafaille de Leverghem. Ferry. Voyage en Haute Californie et Histoire de Venise.
14 Bovie, nég. Album de 20 planches avec texte.
15 Van Mol. Revue de l'Exposition.
16 Sa Majesté. Les Natchez, illustrés.
17 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
18 Id. Le tailleur de pierres.
19 Wuyts, (Anvers). Voyage en Italie et en Amérique.
20 Kennis. VUE DE BRUGES, *tableau, par V. Vervloet.*
21 » Lettres à Amélie sur le mariage.
22 Ministère de l'Intérieur. Voyages de Ferry.
23 Id. 20 planches de l'Exposition.
24 Id. Revue de l'Exposition.
25 Delafaille. Revue de l'Exposition.
26 Dubois de Nevelle. Panorama, 1 vol. in-4° avec 300 dessins.
27 De Meulenaer. OR ET MISÈRE, *tableau par J.-J. Eeckhout.*
28 Van Mol. Voyage en Haute-Californie.
29 Van Swinderen. Album de 20 planches avec texte.
30 Van Mol. Revue de l'Exposition.
31 Sa Majesté. Album de 20 planches avec texte.
32 Id. Id.
33 Id. Vie de Napoléon.
34 Ministère de l'Intérieur. Revue de l'Exposition.
35 Id. Le tailleur de pierres.
36 Id. Les Quatre Stuarts,
37 Schoef van Stralen. OEuvres de Ducis.
38 Dierckx, (Anvers). Outre-Tombe, 20 vol.
39 Baron de Winck. Album de 20 planches avec texte.
40 Mlle Praet, (Anvers.) Les Contes de l'atelier.
41 Id. Le Tailleur de pierres.
42 Id. Le Panorama de la littérature, vol. in-4.
43 Max Kornicker. Album de 20 planches avec texte.
44 Id. Le Tailleur de pierres.
45 Id. Le Pas d'armes, 1 vol. illustré.
46 Mlle Praet, (Anvers.) Histoire de Russie.
47 Id. Outre-Tombe, 20 vol.
48 Id. Les Natchez, illustrés.
49 Verhulst, (Bruges.) Outre-Tombe.
50 Chevalier Boyaval d'Holvoet. Révolution de février, et la Chronique de Chastelain.
51 Sa Majesté. Le Tailleur de pierres.
52 Id. Chronique de Chastelain.
53 Id. Le Diable au Salon.
54 Id. Les Contes de l'atelier.
55 Ministère de l'Intérieur. Panorama de la littérature.
56 Id. L'Egypte et Méhémet.
57 Id. Vie de Napoléon.
58 D'Hannins de Moerkerke. Revue de l'Exposition cartonnée.
59 Van Tieghem. Fictions et réalités.
60 Mad. De Schitère de Lophem. OEuvres choisies de Fénelon.
61 Sa Majesté. 20 planches sans texte.
62 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
63 Id. Fables de Lafontaine.
64 Ministère de l'Intérieur. Ferry, Voyage en Californie.
65 Id. Le Monde souterrain.
66 Id. Voyage en Italie, illustré.
67 De Crombugge. Ferry, 1 vol. in-8.
68 Baron André Van Zuylen. CLAIR DE LUNE, *tableau par Van Gingelen.*
69 Id. Vie de Napoléon.
70 Sa Majesté. Album de 20 planches avec texte.
71 Id. Revue brochée.
72 Id. idem.
73 Ministère de l'Intérieur. Ferry.
74 Id. Histoire de Charles VIII.
75 Id. Ferry.
76 Bidar. 20 planches sans texte.
77 J. Claerhoudt. idem.
78 Vande Walle. Revue brochée de l'Exposition.
79 Sa Majesté. OEuvres de Ducis.
80 Id. 20 planches sans texte.
81 Id. Revue brochée.
82 Poncin. Histoire de la Révolution d'Angleterre (Guizot.)
83 Id. Aventures de mer.
84 Id. 20 planches sans texte.
85 Colonel Herry. Histoire de Napoléon, illustrée.
86 Borre-Denys. Album de 20 planches avec texte.
87 Deblauwe. Idem.
88 » Bougeoir en bronze,
89 » A la mémoire de la reine.
90 Van Mol. Revue cartonnée.
91 Sa Majesté. Les Natchez, illustrés.
92 Id. Les 4 Stuarts.
93 Id. Album de 20 planches avec texte.
94 Jonckere. Révolution de février.
95 Baron de Pelichy. Revue brochée.
96 De Melgar. Ferry.
97 Dusart. Histoire de Napoléon, 1 vol. illustré.
98 Van Ysendyck. Voyage en Californie et fictions, 2 vol.
99 Dujardin. Contes de Noël, et Aventures de mer, vol. relié.
100 Sa Majesté. L'Egypte et Méhemet.
101 Id. Histoire de la Révolution d'Angleterre, 2 vol.
102 Id. Les Natchez.
103 Comte Visart de Ste-Croix. Panorama de la littérature.
104 Cokelaere. Le Tailleur de pierres.
105 De Breyne Pellaert. Ferry et histoire de Venise.
106 De Joannes. CHIEN ET CHAT. Tableau par Mad. de Knyp.
107 Hannot d'Harvengt. 20 planches sans texte.
108 De Portemont. PAYSAGE, *tableau par Vant'velt.*
109 Sa Majesté. Histoire d'Espagne.
110 Id. A la mémoire de la reine.
111 Id. Ferry.
112 Comte de Nieulandt. Histoire de la Révolution d'Angleterre.
113 Van Caloen Decroeser. Panorama.
114 Vandenbogarde. OEuvres de Ducis, 3 vol.
115 Ch. Quinet, négociant. 20 planches avec texte.
116 Siraut. Les Contes de l'atelier, et Histoires de mer.
117 Le prince de Croy. Ferry, et Fictions et réalités, 2 vol.
118 Defontaine. Lamartine. Révolution de Février, et Tailleur de pierres, 6 vol.
119 Baix (Mons). Contes de Noël.
120 Id. Album de 20 planches avec texte.
121 Sa Majesté. L'Egypte et Méhémet.
122 Id. Le langage des fleurs.
123 Id. Contes de Noël.
124 Rudd. 20 planches sans texte.
125 Baron de Mooreghem. Revue brochée.
126 » id.
127 Castille. 20 planches sans texte.
128 Id. Contes de Noël.
129 Id. Histoire de Louis XI.
130 Sa Majesté. Ferry
131 Id. Histoire d'Espagne.
132 Id. Revue brochée.
133 Chevalier Roels. L'Egypte et Méhémet.
134 De Wulf Anthierens. Les quatre Stuarts, et Contes de l'atelier.
135 Baron Ch. Peesteen. 20 planches et texte.
136 Castille. La fileuse, planche.
137 Id. Ferry.
138 Id. id.

139 Sa Majesté. Les Natchez.
140 Id. Panorama.
141 Id. Vie de Napoléon.
142 J. Denecker. Album de 20 planches, avec texte.
143 Chevalier Ch. Devaux. Histoire d'Aug. Robinet.
144 Id. id. Panorama.
145 Beyaert. Le Rhin, par Victor Hugo.
146 Id. Les Quatre Stuarts, vol. illustré.
147 Id. Histoire de Louis XI.
148 Sa Majesté. Fénélon (OEuvres choisies).
149 Id. Ferry.
150 Id. Panorama.
151 Id. Le monde souterrain.
152 Id. Ferry.
153 Id. Contes de Noël.
154 Van Steenkiste. Album de 20 planches, avec texte.
155 Van Ockerhoudt. Chateaubriand. Voyage en Italie et les Natchez.
156 Hatze. Le buste de Béranger, bronze.
157 Sa Majesté. Histoire de Louis XI.
158 Id. 20 planches, sans texte.
159 Id. Le diable au salon.
160 De Ritter. Encrier flamand, en bronze.
161 » Les Contes de l'atelier.
162 » Les hommes célèbres de la France.
163 Sa Majesté. Une fête de village, *tableau par Vant' Velt.*
164 Id. Conquêtes de Fernand Cortez.
165 Id. Chateaubriand. Voyage en Italie.
166 Denys. Vie de Napoléon.
167 Id. Ferry.
168 Id. Vie de Napoléon.
169 Capitte. Album de 20 planches, avec texte.
170 Sa Majesté. Le Tailleur de pierres.
171 Id. Revue brochée.
172 Cluysenaar. Les Natchez.
173 » Vie de Napoléon.
174 » OEuvres de Ducis.
175 Bevernage. Fictions et Réalités.
176 Id. Nature morte, *tableau par Mme Rouner.*
177 Id. Histoire de Venise.
178 Le Maistre d'Anstaing. Fénélon.
179 Duquesnoy. Le buste de Béranger (bronze artistique).
180 Phil. Nève. 20 planches, sans texte.
181 Lecomte. Album de 20 planches, avec texte.
182 Id. id.
183 Id. Lettres sur l'Histoire de France.
184 Lepez. 20 planches, sans texte.
185 Duprez. Tableau *par Me Knyp.*
186 Id. Vie de Napoléon.
187 Renard, frères. Quatre volumes variés.
188 Id. Ferry et histoires de mer.
189 Id. Paysage avec figures et animaux, *par Van Marke.*
190 Elleboudt. Album de 20 planches, avec texte.
191 Id. Les Natchez.
192 Id. Ferry.
193 Renard, frères. Revue brochée.
194 Id. Thierry. Lettres sur l'histoire de France.
195 Id. Révolution de Février.
196 Baronne de Schorlemer. Revue de l'Exposition, cartonnée.
197 Comtesse d'Assembourg. Album de 20 planches, avec texte.
198 Forgeur. Histoire de Napoléon, 1 vol. ill.
199 Renard, frères. Aventures de mer.
200 Id. Les Natchez.
201 Id. L'Egypte et Méhémet.
202 Rennekin. id.
203 Cuvelier, curé. 20 planches, avec texte.
204 Nestor Schaffers. Les Quatre Stuarts.
205 Renard, frères. 20 planches, avec texte.
206 Id. id.
207 Id. Histoire de Venise.
208 Vogeleer. Revue brochée.
209 Id. Chroniques de Chastelain.
210 Id. Les Contes de l'atelier.
211 Didier Hollenfeltz. Chateaubriand. Voyage en Italie.
212 Buck. Panorama.
213 Id. Revue brochée.
214 Hoste (Gand). Revue brochée.
215 Id. La vache a l'étable, *tableau de Mme Knyp.*
216 Id. Aventures de mer.
217 Lebrun Devigne. Voyage en Perse.
218 Id. Album de 20 planches, avec texte.
219 Id. L'Egypte et Méhémet.
220 Hoste. Panorama.
221 Id. Ducis (OEuvres).
222 Hoste (Gand). Revue de l'Exposition, cartonnée.
223 Kiengiaers de Gheluwelz. Revue id.
224 Baron Masman. Vie de Napoléon.
225 Malou. Fénélon.
226 Julie Vanderstichel. 20 planches, avec texte, de la Revue de l'Exposition.
227 Vandermersch (Ypres). Revue brochée.
228 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
229 Chevalier Soenens. Album de 20 planches, avec texte.
230 Cugnière. Contes de Noël.
231 Société la Concorde. Voyage en Egypte.
232 De Florisone (Ypres). Id.
233 Bibliothèque d'Ypres. Revue brochée.
234 Joly, avocat à Renaix. Voyage en Italie et Revue comique.
235 Id. Revue de l'Exposition, brochée.
236 Id. id.
237 Id. Ferry.
238 Comte d'Hane De Potter. Grégoire VII, 2 vol.
239 Comte de Reinsmaelen. Contes de Noël.
240 Debaudt. Album, avec texte, et 20 planches.
241 Rofliaen Dujardin. Lettres sur le Nord, 2 vol.
242 De Paul de Bachifontaine. Deux vaches, *tableau de Mme Knyp.*
243 Douairière Moreau (Mad.). Album de 20 planches, avec texte.
244 Benoit Faber. Ferry et le Pas d'armes.
245 Siret. Le Tailleur de pierres.
246 Id. Le Pas d'armes.
247 Rofliaen Dujardin. A la mémoire de la Reine.
248 De Severin de Bez. Histoire de Napoléon, ill.
249 De Woelmont d'Ambraine. Chroniques de Chastelain, et Fénélon.
250 Genisson. Ferry, et Aventures de mer, 2 vol.
251 Van Weverenberg. Le Pas d'armes et Fleurs de la poésie française.
252 Dupont. Le paon, *tableau de Mme Knyp.*
253 Everaerts. Revue brochée.
254 Vandore. Aventures de mer, et Contes de l'atelier.
255 Van Esch. Vie de Napoléon.
256 Petit-Petit. Ferry.
257 Id. Egypte et Méhémet.
258 Vervloet. Revue brochée.
259 De Mat (Malines). Le diable au salon.
260 Id. id.
261 Id. id.
262 Walter. Panorama.
263 Riche. Revue brochée.
264 Stas. A la mémoire de la Reine.
265 Everling (Arlon). Voyage en Perse et Le Page.
266 Id. Ferry et Panorama.
267 Id. Album de 20 planches, avec texte.
268 Benazet. Ferry.
269 Id. Aventures de mer.
270 Id. id.
271 Id. Mémoires d'Outre-Tombe.
272 Andries. Id.
273 Duc d'Arenberg. Revue brochée.
274 Albert Wyns. Revue brochée.
275 Aubin. Fénélon.
276 Ambassade de France. Le Tailleur de pierres.
277 Colonel Biret. Aventures de mer et Le Page.
278 Comte de Beughem. Vie de Napoléon.
279 De Brauwere Van Steelandt. Revue brochée.
280 Brown. Revue comique et critique.
281 Bériot. Panorama.
282 De Brabandere. Album de 20 planches, avec texte.
283 Bartels. Fictions et Réalités.
284 Briavoine. Voyage en Italie et en Amérique.
285 Bienez. Id.
286 Bruynel. Id.
287 Berthot. Revue cartonnée.
288 Id. Le langage des fleurs.
289 Général Chapelié. 20 planches, avec texte.
290 Cappellemans. Revue brochée.
291 Chapuis. 20 planches, sans texte.
292 Comte Cornet de Ways Ruart. Panorama.
293 Docteur Cowley. Lamartine. Révolution de Février.
294 Général comte de Cruykembourg. Album de 20 pl., sans texte.
295 Cumont. Id. avec texte.
296 Cruys. Revue de l'Exposition, brochée.
297 Charvais. Ferry.
298 Cercle artistique. A la mémoire de S. M.
299 Collinet. Aventures de mer.
300 De Dobbeleer. Les Natchez.
301 Drugman. Les Quatre Stuarts et Ferry.
302 Dierickx. Encrier fl., en bronze.
303 Vicomte Dubus. Baraques, au bord de la mer, *tableau par Cazati.*

304 Drapier. Album de 20 planches, sans texte.
305 De Bien. A la mémoire de S. M.
306 Desart. Conquête de Fernand Cortez et Ferry.
307 Gaymart, aîné. Histoire de Napoléon, illustrée.
308 Rinchon, Isidore. OEuvres de Ducis.
309 Rousseau, Jules. Histoire de Charles VIII.
310 Penninck. Voyage en Californie et Ferry.
311 Id. 20 planches, sans texte.
312 Id. Ferry.
313 Delporte. Ferry.
314 Dansart. Les Quatre Stuarts.
315 Decq. Album de 20 planches, avec texte.
316 id. Voyage en Sicile et à Malte.
317 id. Ferry.
318 Deleuw. Outre-Tombe.
319 David. Panorama.
320 Dechamps. Le Tailleur de pierres.
321 Dewasme. Id.
322 Davelouis. Voyage en Abyssinie.
323 De Mot. Fernand Cortez.
324 De Haes. Ferry.
325 Desvachez. Revue comique, cartonnée.
326 Evenepoel. EFFET DE SOLEIL COUCHANT, *tableau par Van Gingelen.*
327 Eeckhout. Panorama.
328 Id. Fables de Lafontaine.
329 Mme Frison. Panorama.
330 Fraikin. Id.
331 De Freins. Voyage en Abyssinie.
332 Melle Fierlandts. Revue brochée.
333 Général Goethals. Chroniques de Chastelain.
334 Baron Godin. Vie de Napoléon.
335 Galler. Mémoires d'Outre-Tombe.
336 Gilisquet. Vie de Napoléon.
337 Ambassadeur d'Angleterre. OEuvres de Ducis.
338 Hetveld, notaire. Presse-papier bronze.
339 Hauregard. Contes de Noël.
340 » Panorama de la littérature.
341 Chevalier Huytens. 20 planches, avec texte.
342 Haseleer. Album de 20 planches, avec texte.
343 Hendrickx. Ferry.
344 Herris. Panorama.
345 Haloi de Woelsort. Lamartine. Révolution de Février.
346 Héberlé. Les Contes de l'atelier.
347 Id. Album de 20 planches, avec texte.
348 Houyet. Les Natchez.
349 Jacquelart. Le Tailleur de pierres.
350 Jehotte. Le Pas d'armes, et Ferry.
351 Joly, Victor. 20 planches, sans texte.
352 Kuhnen. Ferry.
353 Keymolen. Vie de Louise d'Orléans.
354 Kampf. Revue brochée.
355 Kauwaerts. Lamartine. Révolution de Février.
356 Kiessling. Panorama.
357 Id. Voyage en Italie et en Amérique.
358 Mad. Libotton. Ferry.
359 La Peyrouse. Revue brochée.
360 Lacomblé. Ferry.
361 Luytkens. Les Contes de l'atelier.
362 Baron de Mooreghem. Album de 20 planches, avec texte.
363 Comte de Meulenaere. La Revue du salon, 20 pl.
364 Maly (Hippolyte.) Id.
365 Comte Félix de Mérode. Voyage en Abyssinie.
366 Maly Th. Fictions et Réalités. A la mémoire de la Reine.
367 Comtesse Henri de Mérode. Ferry.
368 Comte Mercy. Les Quatre Stuarts.
369 Emile Moreau. Album de 20 planches, avec texte.
370 Michaëls fils. Vie de Napoléon.
371 Madou. Fénélon.
372 Comte de Mélano. Les Contes de l'atelier.
373 Mascar. Vie de Louise d'Orléans.
374 Marbaix de la Panneterie. Chroniques d'Augustin Thierry.
375 Moreau. Ferry.
376 Navez. Le Tailleur de pierres et Lettres de Thierry.
377 Id. Panorama.
378 Baron de Norman. Mémoires d'Outre-Tombe.
379 Neel. Pierre le Grand.
380 Mad. O'Connel. Lettres à Amélie sur le mariage.
381 Baron de Peuthy. Panorama de la littérature.
382 Petre. Le diable au salon.
383 Comte Pangaert d'Odorp. Lamartine. Révolution de février.
384 Petitjean. Panorama de la littérature.
385 Puttaert. Hist. de Louis XI.
386 De Perceval. Fictions et Réalités.
387 Portaels. Revue de l'Exposition, brochée.
388 De Changy. UNE VUE DE BRUGES, *Sépia par Van Moer.*
389 Croisy. Voyage en Italie et en Amérique.
390 Id. Fleurs de la poésie.
391 Périchon. Le Monde souterrain.
392 Id. Album de 20 planches, avec texte.
393 Id. Ferry.
394 De Pizzaro. Contes de Noël.
395 Quetelet. Lamartine. Révolution de Février.
396 Id. Pierre le Grand.
397 Riche-Restiau. Panorama de la littérature.
398 De Rouvere. Ferry.
399 Ctesse de Robiano. Fictions et Réalités, 2 vol.
400 Baron de Romberg. L'Egypte au XIXe siècle.
401 De Reume. Lamartine. Révolution de Février.
402 Ranwet. Panorama.
403 Rochard. Contes de Noël.
404 Marquis de Rhodes. Panorama, broché.
405 Baron de Reiffenberg. Outre-Tombe.
406 Rosez. Panorama.
407 Id. Ferry.
408 Id. Presse-papier en bronze.
409 Comte de Robiano. Revue brochée.
410 Roger. Aventures de mer.
411 Rastoul. Ferry.
412 Vandermersch Vandaele. Revue brochée.
413 Comte d'Ennetière d'Hust. Id.
414 Roussel. Contes de Noël.
415 Ad. Simonis. Panorama de la littérature.
416 Baron de Stassart. Le Tailleur de pierres.
417 Stuyck. Les Natchez.
418 De Silly. Les Contes de l'atelier.
419 Schaepkens. Revue brochée.
420 Mad. Ruelens. Voyage en Haute-Californie.
421 Slingeneyer. Lettres d'Augustin Thierry sur l'histoire.
422 Schoonen. Les Natchez.
423 Seghin. Id.
424 Thomas. 20 planches, sans texte.
425 Turquet. Vie de Napoléon.
426 Tessaro. Le Tailleur de pierres.
427 Id. Les Natchez.
428 Comte de Villers. Revue brochée.
429 Vande Wuile (douairière). le Diable au salon.
430 Vandenberghen. 20 planches, sans texte.
431 Wauthier. Bougeoir en bronze.
432 Comte de Villegas-Saint-Pierre. L'Egypte au XIXe siècle.
433 Vermeulen. Ferry.
434 Vandereckt. Buste de Béranger.
435 Verboeckhoeven. Revue cartonnée.
436 Van Hasselt. Les Natchez.
437 Van Humbeek. Lettres sur l'Histoire de France.
438 Comtesse de Villegas-Saint-Pierre. LE SINGE ET LE ARA, *tableau par Mme Knyp.*
439 Vanderlinden. Ferry.
440 Vanderbeele. Lamartine. Révolution de Février.
441 Van Hoethem. Revue brochée.
442 Baron Van Zuylen. Les Contes de l'atelier.
443 Van Eeycken. Revue de l'Exposition.
444 Vanderelst. Panorama.
445 Van Clemputte. Id.
446 Devinck. Les Quatre Stuarts.
447 Verhaeghen. Panorama.
448 Van Moer. Le Tailleur de pierres.
449 Van Caulaert. Vues de villes, album de 20 planches.
450 Vanderauwera. Fables de Lafontaine.
451 Vanderheck. Lettres à Amélie.
452 Van Maldeghem. Panorama.
453 Vanderkolk. Voyage en Italie.
454 Vanweersen. Revue comique, brochée.
455 Comte Hip. Vilain XIIII. Panorama.
456 Vandermeulen. Revue brochée.
457 Vandevelde. Histoire du Japon.
458 Vanderhaeghen. Lettres sur l'histoire de France.
459 Baron Louis de Woelmont. Revue cartonnée.
460 Mad. Wery. Album de 20 planches, avec texte.
461 Le baron De Val. Les Quatre Stuarts, et Ferry.
462 Willbrandt. Lamartine. Révolution de Février.
463 Baron de W.— Outre-Tombe.
464 Baron de Warendorf. Contes de Noël.
465 Baronne de Wyckerslooth. Voyage en Californie.
466 Wauters. OEuvres choisies de Fénelon.

467 Wegeil. Vie de Napoléon.
468 Baron Vryns. Ferry.
469 Waroquez Id.
470 Dyckmans. Id.
471 Amand. Id.
472 Boddington. 20 planches, avec texte.
473 Bury Lefèvre. Ferry.
474 De Bien. Les Quatre Stuarts.
475 Le Chevalier. Lettres à Amélie.
476 Cousins. Voyage en Italie.
477 Croisy. Revue brochée.
478 Clarisse. Ferry.
479 Vicomte de Cussy. Outre-Tombe.
480 Id. Album de 20 planches, avec texte.
481 Comte Duchastel. Chroniques de Chastelain.
482 De Pauw. Un petit paysage (*aquarelle par Schaepkens*).
483 Deltenre. Vie de Louise d'Orléans.
484 Duprez. Revue brochée.
485 Comte de Lagarde. Le diable au salon.
486 Baronne de Cazes. Conquêtes de Fernand Cortez.
487 Du Bois. 20 planches, sans texte.
488 Graffland. L'Egypte et Méhémet.
489 Grandmont. Ferry.
490 Id. Album de 20 planches, avec texte.
491 Id. Le Tailleur de pierres.
492 Comte de Houdetot. Outre-Tombe.
493 Id. Ferry.
494 Id. Flagmann.
495 Jouan. Contes de Noël.
496 Id. Aventures de mer.
497 Kannemans (Breda). Revue brochée.
498 Id. Histoire de la Révolution d'Angleterre.
499 Marquis de Livry. Revue brochée.
500 Puissant. Conquêtes de Fernand Cortez.
501 Id. Album de 20 planches, avec texte.
502 Staumont. Bougeoir en bronze.
503 Simon. Panorama.
504 Thibaut. Ferry.
505 Van Lee. Album de 20 planches, avec texte.
506 Verheyden. A la mémoire de Sa Majesté.
507 Id. Histoire de Louis XI.
508 Vicomte Allain du Parc. Voyages en Italie et en Amérique.
509 Lambin Verwaerde. Le Tailleur de pierres.
510 Id. Lamartine. Révolution de Février.
511 Roffiaen Dujardin. Les Quatre Stuarts.
512 Id. Lettres sur l'histoire de France.
513 Id. Fictions et Réalités.
514 Van Linthout. Fénelon.
515 Id. Ferry.
516 Id. Album de 20 planches, avec texte.
517 Fonteyn (Louvain). A la mémoire de Sa Majesté.
518 Id. Les Quatre Stuarts.
519 Id. Revue de l'Exposition, brochée.
520 Id. A la mémoire de Sa Majesté.
521 Id. id.
522 De Bals (Bruges). Le Rhin.
523 Id. Le diable au salon.
524 Id. Le Tailleur de pierres.
525 Id. Revue brochée.
526 Leroux. Histoire de Charles VIII.
527 Id. Album de 20 planches, avec texte.
528 Id. Buste de Béranger.
529 Spinet. Enghien. Histoire de Venise.
530 Id. Revue cartonnée.
531 Id. Les Natchez.
532 Van Marck. Ferry.
533 Id. Album avec texte, 20 planches.
534 Id. Id.
535 De Ghistelle. Lettres sur l'histoire de France.
536 Id. Les Natchez.
537 Id. Album avec texte.
538 Artigue. Conquêtes. Ferry, cartonné.
539 Id. Ferry.
540 Tarride. L'Egypte.
541 Mancel, capitaine. OEuvres de Ducis, 3 vol.
542 Meyskens. Les Natchez.
543 Mme de Podesta. Album, avec texte.
544 De Treppe. Panorama.
545 Comte de Changy. Voyage en Perse, et Ferry.
546 Ch. Vanhoebroeck. Id. en Abyssine, et Contes de l'Atelier.
547 L'Infante d'Espagne. Panorama de la littérature.
548 Comte d'Ennetières. Fénelon (OEuvres choisies).
549 Vervloet. Album, avec texte et 20 planches.
550 Mucquardt. Les Natchez.
551 Amand de Bouvines. Ferry.
552 Albert. Id.
553 Goupy de Quabeck. Les Quatre Stuarts.
554 Mad. Rignon. Mémoires d'Outre-Tombe.
555 Mad. Willemen. Les Natchez.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TREIZIÈME VOLUME.

ORDRE DES PLANCHES.

FIN DU TREIZIÈME VOLUME.


Willem Linnig pinx et sculp 1851